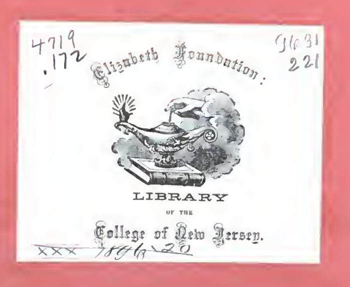


Aphrodite

Johann Jakob Bernoulli

Digitized by Google

N5630
.B5


4719
.172
9631
221
Elizabeth Foundation:
LIBRARY
OF THE
College of New Jersey.





Digitized by Google

Digitized by Google

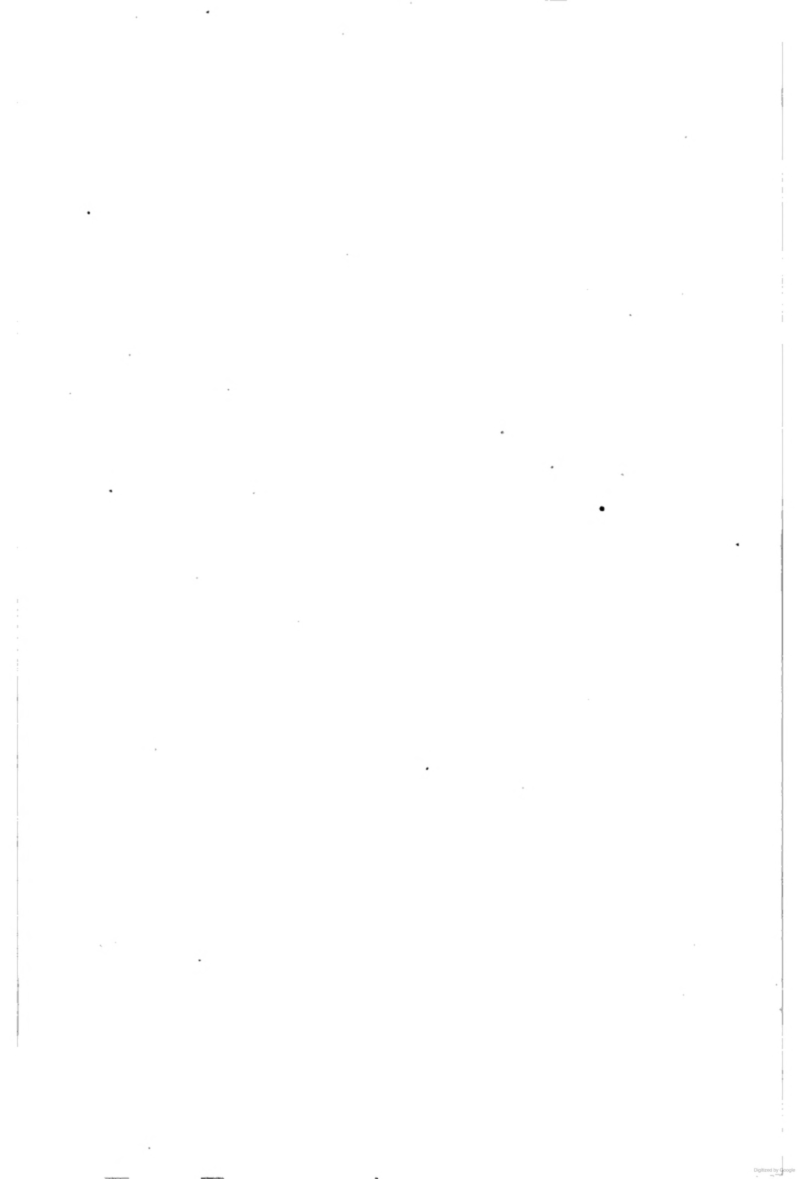
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



APHRODITE.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Aphrodite Kopf

Digitized by Google

270

APHRODITE.

EIN BAUSTEIN

ZUR

GRIECHISCHEN KUNSTMYTHOLOGIE

VON

DR. J. J. BERNOULLI.

MIT EINEM LITHOGRAPHISCHEN TITELBLATT.

LEIPZIG,
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.
1873.

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Die hier gebotene Arbeit ist die späte, gern möchte der Verfasser hinzufügen, die gereifte Frucht von kunstmythologischen Studien, welche denselben eine Reihe von Jahren beschäftigt haben. Sie verdankt ihre Entstehung nicht einem von vornherein auf diesen speciellen Gegenstand gerichteten Plan. Vielmehr hatte es der Verfasser auf eine Zusammenstellung aller statuarischen Göttertypen abgesehen, und erst die Inangriffnahme des Overbeck'schen Werkes veranlassten ihn, sich auf ein kleineres Gebiet und schliesslich auf das der Aphrodite zu concentrieren. Ohne die freundliche Aufmunterung Overbeck's würde er sogar seine Absicht ganz aufgegeben haben.

Wenn nun aber bei dieser Beschränkung die Aufgabe in umfassenderer Weise gelöst werden konnte, indem, was anfänglich nicht im Plane lag, das ganze Gebiet der Kleinkunst mit in Betracht gezogen wurde, so darf doch die Arbeit nicht entfernt darauf Anspruch machen, eine erschöpfende kunstmythologische Monographie über Aphrodite zu sein. Dazu wären vor Allem noch weitere religionsgeschichtliche Studien nöthig gewesen. Ausserdem sind die malerischen Darstellungen sowie die Münzen und Gemmen nur nebenbei, d. h. nur soweit sie dem Verfasser einen typischen Zusammenhang mit den Statuen zu haben schienen, berücksichtigt worden. Einer besonderen Rechtfertigung bedarf diess wohl nicht. Steht es doch in jedes Autors Belieben, sich soweit zu beschränken, als er für gut findet. Höchstens möchte es der Entschuldigung bedürfen, dass trotz dieser Unvollständigkeit des Materials


N5630 B5 (RECAP) 39203

der Titel Aphrodite und die anspruchsvolle Capiteleintheilung gewählt worden ist.

Also eine Uebersicht der statuarischen Aphroditedarstellungen mit beiläufiger Besprechung ihres künstlerischen und kunstgeschichtlichen Charakters, etwa auch ihres Einflusses auf verwandte Bildungen, ist, was der Verfasser zu geben versucht hat; eine Aufgabe, die in ihrer doppelten Gliederung als Sammlung und Anordnung wohl auch für bescheidenere Kräfte zu bewältigen war, vorausgesetzt, dass keine äusseren Hindernisse im Wege standen. An solchen fehlte es nun aber allerdings nicht, und zumal bei der Sammlung, doch wo es sich um seltenere Motive handelte, auch bei der Einordnung bot der Mangel einer grösseren archäologischen Bibliothek oft unübersteigliche Schwierigkeiten dar. Wenn daher schon Overbeck über die Unzulänglichkeit seiner litterarischen Hilfsmittel klagt, und desshalb an die Nachsicht seiner Beurtheiler appelliert, so darf es gewiss der Unterzeichnete mit noch viel grösserem Recht. Er verhehlt sich auch keineswegs, dass dieser Umstand bei der Aufzählung der Denkmäler zu manchen Ungleichheiten geführt hat. Zwar boten die Notizen seiner Tagebücher häufig einen erwünschten Ersatz; aber gar nicht immer da, wo es am nöthigsten gewesen wäre. Oft wurden die Ungleichheiten durch das Zusammenfallen der litterarischen und der autoptischen Quellen im Gegensatz zu den Partien, wo es an beiden fehlte, nur noch grösser. Bei vielen Sammelwerken musste sich der Verfasser mit einer einmaligen kurzen Durchsicht begnügen, ohne dass er dieselben später wieder hätte nachschlagen können. Trotzdem glaubt er hoffen zu dürfen, dass man den Bestand der nordischen Museen und Oberitaliens, auch was die Kleinkunst betrifft, im Ganzen ziemlich genau wird verzeichnet finden. Wenn es mit dem Süden weniger der Fall ist, so rührt diess einerseits daher, dass der Verfasser bei einer 1867 unternommenen Reise sein Augenmerk noch nicht speciell dem Bilderkeis der Aphrodite zugewandt hatte, andrerseits daher, dass die italienischen Kataloge mit einzelnen

ehrenwerthen Ausnahmen, als wissenschaftliche Grundlage, so zu sagen, unbrauchbar sind.

Was sodann die Anordnung betrifft, so ist das Nähere darüber auf S. 74 ff. gesagt worden. Der Verfasser gesteht, viel Zeit und Mühe darauf verwendet zu haben, obgleich er nicht auf jedermanns Beifall rechnet; hat er sich doch selbst in manchen Punkten kein Genüge gethan. Einem künftigen Bearbeiter mag es wohl gelingen, die Typen der bekleideten Aphrodite schärfer zu bestimmen, als es hier geschehen ist, die Unterscheidung des Griechischen und des Römischen, an welcher der Verfasser verzweifelte, wirklich durchzuführen; ein solcher mag wohl auch noch einzelne Darstellungen, die jetzt nach anderen Gesichtspunkten eingereiht worden, zu besonderen Typen zusammenstellen, wie etwa eine Aphrodite mit dem Schleier, u. Aehnl. Allen und jeden Anforderungen zu genügen, wo so verschiedene Möglichkeiten vorhanden sind, wird auch ihm schwerlich gelingen. In Beziehung auf das Material ist kein bestimmtes Princip beobachtet worden. Wo es angieng, wurden die Darstellungen verschiedenen Materials auseinander gehalten. In vielen Fällen hätte es aber nur zum Nachtheil der Uebersichtlichkeit geschehen können. Die Verwandtschaft des Kunstmotivs war der dominierende Gesichtspunkt, dem alle andern untergeordnet wurden.

Auf die Anfangs beabsichtigte Beigabe von Abbildungen hat der Verfasser, so ungern er es that, verzichten müssen. Die Vorbereitungen waren so viel als fertig, das Ganze auf ca. 80 Tafeln berechnet, lauter autographische Umrisszeichnungen der besten Exemplare eines jeden Typus oder Motivs sowie der bedeutenderen Köpfe, etwa 3 Viertheile nach bereits vorhandenen, 1 Viertheil nach neuen Zeichnungen. Wenn auch der wissenschaftliche Werth des Buches dadurch nur wenig gewonnen hätte, so wäre es doch wohl den meisten Archäologen erwünscht gewesen, die durch so viele und kostbare Publicationen zerstreuten Abbildungen bei einander zu haben. Das Unternehmen scheiterte zunächst daran, dass die Verlags-

Digitized by Google

handlung, die zum Druck des Textes bereit war, eine so weit gehende bildliche Ausstattung nicht übernehmen wollte. Und da der Verfasser im Hinblick auf die früher oder später zu erwartende Bearbeitung Overbeck's, welchem ganz andere Mittel zur Verfügung stehen, ihre Bedenken theilen musste, ihm auch Alles daran gelegen war, die schon allzulang verzögerte Herausgabe ins Werk gesetzt zu sehen, so hatte er nicht den Muth, weitere Schritte in dieser Sache zu thun. Hätte er gewusst, dass ihm wegen der ungünstigen Druckerverhältnisse beinahe noch ein ganzes Jahr Zeit gelassen war, so würde er sich doch wohl anders entschlossen haben.

So muss man sich also mit der Verweisung auf sonst vorhandene Abbildungen begnügen. Ich habe es nicht für nöthig erachtet, jedesmal das vollständige Verzeichniss derselben zu geben, wie ja die Behandlung der Denkmäler überhaupt keine abschliessende ist. Doch sind Müller-Wieseler als das zugänglichste und Clarac als das umfassendste Sammelwerk überall, wo sie Abbildungen geben, angeführt, Clarac gewöhnlich bloss mit der Planche, da die Nummer sich durch den beigeschriebenen Aufbewahrungsort von selbst ergiebt. Wo keine Abbildung angegeben, kenne ich keine. Der als Titelblatt beigegebene Arlerkopf ist nach einer mir gef. von Hrn. Professor Benndorf überlassenen Photographie gemacht und in Beziehung auf Treue sehr wohl gelungen.

Basel, den 1. Sept. 1873.

J. J. Bernoulli.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNISS.

Seite

I. Historischer Theil.

Uebersicht über die bei den Schriftstellern genannten Darstellungen der Aphrodite.

II. Kunstmythologischer Theil.

A. Die erhaltenen Denkmäler des alterthümlichen Stils.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

APHRODITE.

Digitized by Google

Digitized by Google

I. HISTORISCHER THEIL.

Uebersicht über die bei den Schriftstellern genannten Darstellungen der Aphrodite.

I. CAPITEL.

Die Nachrichten über alterthümliche Aphroditebilder.

a. Beziehungen zum Orient.

Es darf als ein zum Abschluss gebrachtes Ergebniss der mythologischen Forschung betrachtet werden, dass Aphrodite ihrem Ursprung nach eine orientalische, zunächst syrisch-phönicische und weiterhin mit der babylonischen Mylitta verwandte Gottheit ist. Die Griechen selbst leiteten sie von Cypern her; der cyprische Aphroditedienst aber hatte seine Wurzel erwiesener Massen in Phönicien [1]. Lange bevor die Hellenen in einen genaueren Verkehr mit den orientalischen Völkern getreten waren, hatte Aphrodite an der Ostküste des Mittelmeers ihre Cultstätten und eigenthümlichen Idole.

Es ist nicht unsere Absicht, ihre Darstellungen bis auf dieses entfernte, kunstmythologisch unerquickliche Gebiet zurückzuverfolgen [2].

---

[1] Hauptstellen: Herodot I. 105, wo Askalon als Ausgangspunkt genannt wird, und Pausanias I. 14. 7, wo ebenfalls Askalon in unmittelbare Verbindung mit dem cyprischen Dienst gebracht wird. Gerhard, nach dem Vorgang von Engel Kypros II. erster Abschnitt, nimmt neben dem asiatischen noch einen selbständigen einheimischen Ursprung an, s. Griech. Mythol. I. §. 359 ff. Allein die pelasgische Liebesgöttin Dione, welche die Griechen vor ihrer Berührung mit der orientalischen Cultur verehrten, ist mit der phönicischen, wenn auch ihrem Begriff nach verwandt, doch keineswegs identisch, und wurde später von derselben gänzlich verdrängt oder absorbiert. S. Preller Griech. Mythol. 3. Aufl. I. p. 271, der die namhaftesten Autoritäten auf seiner Seite hat. Die letzteren aufgezählt bei Gerhard a. a. O. §. 360. 4.

[2] Wir verweisen hiefür auf das gelehrte, aber allzusehr auf symbolische Deutung ausgehende, und daher an Willkürlichkeiten reiche Werk von Felix Lajard: Recherches sur le culte, les symboles, les attributs et les monuments figurés de Vénus en Orient et en Occident. 1837—1848, mit Atlas von 14 Tafeln in Folio.

Wir beschränken uns auf diejenigen, die dem hellenischen Boden oder dem von hellenischem Geist befruchteten römischen entwachsen, zwischen denen auch allein ein innerer kunstgeschichtlicher Zusammenhang. Nur insofern es darauf ankommt, die Grenzlinie zwischen Griechischem und Orientalischem zu bestimmen, wird es nöthig sein, auf Bildungen Rücksicht zu nehmen, denen allerdings noch die phönicische und syrische Göttin zu Grunde zu liegen scheint [1].

Auszuscheiden als dem Orient angehörig ist jedenfalls die Kegelgestalt der paphischen Aphrodite auf Cypern [2]. Diess beweist sowohl die Gründungsgeschichte von Paphos als die Thatsache, dass nirgends in Griechenland Spuren einer solchen Darstellungsweise gefunden werden. Nach der ältesten einheimischen Sage ist der syrische Priesterkönig Kinyras der Gründer des paphischen Heiligthums [3]; die angeblich arkadische Einwanderung des Agapenor [4], für welchen die gleiche Ehre in Anspruch genommen wird, erweist sich deutlich als ein späteres Entwicklungsmoment [5]. Und wenn Agapenors Tochter Laodice einen Tempel der paphischen Göttin in Tegea geweiht haben soll [6], so sieht man eben daraus, dass es sich um eine für Griechenland fremde Pflanze handelt. Wäre der Cult von Arkadien nach Paphos gebracht worden, so konnte an letzterem Ort von einer arkadischen, niemals aber in Tegea von einer paphischen Aphrodite die Rede sein. Uebrigens ist es sehr die Frage, ob das tegeatische Tempelbild ein Kegelidol war.

Ausnahmslos dem Orient gehören ferner diejenigen mit Recht oder Unrecht auf Aphrodite gedeuteten Bildungen an, welche sie aus thierischen Bestandtheilen, aus den Formen des Vogelleibes, der Löwen- oder einzelner Theile der Menschengestalt zusammengesetzt zeigen (vgl. die von Wieseler publicierten Beispiele in den Nuove Mem. d. Inst. 1865 Taf. 14.), sowie der wieder auf Cypern heimische, mit der assyrisch-lydischen Religion zusammenhängende Dienst der bärtigen Aphrodite [7]. Die griechische Kunst mag Einiges davon in ihren Gesichtskreis aufgenommen, mag etwa die mädchenköpfige Taube der Phönicier [8] zur Sirenengestalt verwendet haben. — wie ja manche For-

---

[1] S. unten Cap. 3 die cyprische Aphrodite.

[2] Vgl. über sie Engel Kypros II. p. 136 ff.

[3] Apollod. III. 14. 3. 4. vgl. Engel Kypros I. p. 168 ff., p. 203 ff.

[4] Pausanias VIII. 5. 2.

[5] Engel Kypros II. p. 80.

[6] Pausanias VIII. 53. 7.

[7] Lajard Recherches sur le culte de Vénus p. 65 f. Gerhard Kunst der Phönicier. Akad. Abh. II. p. 546. Preller Griech. Myth. I. p. 212 Anm.

[8] Vgl. die Terracotten von Rhodos in *Paris, Basel* und andern Orten. Arch. Anz. 1865. p. 9.

scher sogar einen Theil des aphrodisischen Wesens in dieser Schöpfung wiedererkennen wollen [1] — und mag bei der späteren Bildung des Hermaphroditen durch asiatische Vorstellungen beeinflusst worden sein. Aber mit der Entwicklung des Aphroditeideals steht diess in keinem ersichtlichen Zusammenhang.

Nicht so einfach lässt sich die Frage entscheiden, was für eine Stellung jenen nackten weiblichen Idolen anzuweisen sei, die sich in den Gräbern der griechischen Inseln (Naxos, Paros, Jos, Thera u. a.) gefunden und die eben ihrer Nacktheit wegen von Einigen für Aphrodite genommen werden. Es sind kleine Marmorfiguren primitivsten Kunstcharakters mit plattgedrückten Köpfen auf meist sehr hohem Hals; die Nase stark hervortretend, während Augen und Mund gewöhnlich gar nicht angegeben sind. Die Arme sind unter der Brust verschränkt, die Beine geschlossen.

Drei dergleichen, deren jetziger Aufbewahrungsort mir unbekannt, sind abgebildet bei Fiedler Griech. Reisen II. Tf. V. und danach bei Gerhard Kunst der Phönicier, Akad. Abhh. II. Tf. 44, No. 1, 2 und 4; eine vierte (bei Gerh. a. a. O. No. 3) wird von einer ähnlichen Figur auf dem Haupte getragen. — Verschiedene befinden sich im *britischen Museum*, 2. Vasensaal Glastisch H [2]), wohin sie durch Viscount Strangford gekommen, die grösste circa 48 Centimeter hoch. — Ein durch besondere Kindlichkeit der Technik bemerkenswerthes Exemplar in *Arolsen*, Gädechens Die Antiken zu Arolsen No. 2. — Aehnliche Figuren aus Terracotta die angeblich *athenische*, abgebildet in den Denkm. d. a. Kunst I. 15, und die *Lenormant*'sche von Thera »deren gekreuzte Arme und stilistische Beschaffenheit an babylonische Idole erinnern«. Arch. Anz. 1866, p. 294.

Die Beziehung auf Aphrodite oder auch nur auf Astarte (Gerhard) muss als ganz unsicher bezeichnet werden. In der frühen Zeit, in welche diese Fratzen aller Wahrscheinlichkeit nach gesetzt werden müssen, war die Nacktheit noch kein bezeichnendes Merkmal für die Liebesgöttin; und dass Astarte so gebildet worden wäre, erfahren wir nirgends. Indessen ist es bis jetzt nicht gelungen, eine genügende Erklärung zu finden [3]. Möglicherweise ist es der Typus für mehr als éine Gottheit, vielleicht der Typus für sämmtliche Götter einer bestimmten Nation oder eines

---

[1] Curtius im Arch. Anz. 1870, p. 11. erklärt sie geradezu für eine Form der Aphrodite, vgl. dagegen Schrader Die Sirenen p. 34.

[2] Vgl. Guide to the second Vase room 1869, p. 40.

[3] Siehe Ross Archäologische Aufsätze I. p. 52 ff.

bestimmten Zeitalters [1]. Thiersch schrieb ihn bekanntlich den Karern zu [2].

b. Die altgriechischen Schnitzbilder.

Die älteste Gestalt der griechischen Aphrodite, von der wir wissen, das Xoanon oder Schnitzbild, gehört bereits dem Kreis der anthropomorphischen Götterbilder an [3]. Pausanias erwähnt eine ziemliche Anzahl dergleichen, zum Theil mit ausdrücklicher Hinweisung auf ihr hohes Alter und ihre daraus entspringende besondere Heiligkeit, und wo er diesen Hinweis unterlässt, genügt meist schon die Bezeichnung Schnitzbild, um mit Wahrscheinlichkeit auf ihr Alterthum oder ihre alterthümliche Auffassungsweise zu schliessen [4], gerade wie umgekehrt, wenn ein Bild als uralt bezeichnet oder auf einen mythischen Gründer zurückgeführt wird, in den meisten Fällen ein Schnitzbild vorausgesetzt werden kann.

Als den ältesten Tempel der Aphrodite in Hellas bezeichnet Pausanias den zu *Kythera;* das dort befindliche Holzbild stellte die Göttin bewaffnet dar (Paus. III. 23. 1). Auf der Insel *Delos* befand sich ein dem Dädalos zugeschriebenes Idol in Hermenform, welches Theseus geweiht haben sollte, um von der Liebe zu Ariadne geheilt zu werden (Paus. IX. 40. 3); es wurde nach Kallimachos (Hymn. auf Delos 307) ausdrücklich ἀρχαία genannt [5]. — Zu den ältesten gehörten ferner ein paar Schnitzbilder im Tempel der Aphrodite Areia auf der Burg zu *Sparta* (Paus. III. 17. 5). Ebendaselbst in einem alten Tempel beim Theater, der aus zwei Cellen bestand, die merkwürdigerweise eine über die andere gebaut waren, unten ein Schnitzbild der bewaffneten Aphrodite, und oben das der Aphrodite-Morpho, letztere in sitzender Stellung (Paus. III. 15, 11); und wieder in einem anderen Tempel daselbst die Aphrodite-Hera, welcher die Mütter bei der Verheirathung ihrer Töchter

---

1) Kleine Modificationen je nach der Bedeutung mögen immerhin stattgefunden haben, wie denn eine ganz ähnliche, aber kolossale Figur in der Vorhalle des *britischen Museums* die Arme senkrecht an den Leib geschlossen hat, wie es scheint, von männlichem Geschlecht.

2) Abhh. der bairisch. Akad. 1835, p. 586; vgl. Welcker zu Müller Hdb. §. 72. 1.

3) Anikonisch kann höchstens das gleichzunennende Agalma von Temnos gedacht werden.

4) Ein Xoanon späterer Zeit ist der Akrolith des Damophon zu Megalopolis (Aphrodite Machanitis, Paus. VIII, 31. 6), welcher ins vierte Jahrhundert fällt, und ohne Zweifel viel mehr im Stil der Phidiassischen Goldelfenbeinstatuen als in dem der Götterpuppen gearbeitet war.

5) Ueber ein durch eingegossenes Quecksilber in Bewegung gesetztes von demselben Künstler, siehe Brunn Gesch. der griech. K. I. p. 16.

Digitized by Google

opferten (Paus. III. 13. 8). — Im Doppeltempel des Ares und der Aphrodite auf dem Weg von *Argos* nach *Mantinea* stand eines, das Polyneikes und die Argiver, die mit ihm auszogen, geweiht haben sollten (Paus. II, 25. 1). — In *Argos* selber ein Weihgeschenk der Danaostochter Hypermnestra (Paus. II, 19. 6). — In *Theben* drei uralte Holzbilder, welche aus den Schiffsschnäbeln des Kadmos geweiht, der Urania, Pandemos und Apostrophia galten (Paus. IX, 16. 3). — Endlich zu *Temnos* in Kleinasien eines aus jungem Myrthenholz[1]), angeblich von Pelops geweiht, zum Dank für seine Verbindung mit Hippodameia (Paus. V, 13. 7); mancher anderen von unbestimmterem Alter zu geschweigen.

Beschreibungen von irgend einem dieser Werke haben wir keine, Ueberreste natürlich auch nicht, und so sind wir für unsere Vorstellung ganz auf die Analogien ähnlicher Götterbilder, auf ein paar spätere Münztypen und einige höchst zweifelhafte Nachbildungen angewiesen, was Alles nur ganz im Allgemeinen massgebend sein kann, um so mehr, da auch innerhalb der Schnitzbilder nach Zeit und Auffassung wesentliche Unterschiede stattfanden. Doch bestätigen sie, was sich freilich bei ihrer durchgängigen Bestimmung zu Cultuszwecken nicht anders erwarten liess, und was wir überhaupt nur mit Bezug auf ein später[2]) zu nennendes Figürchen hier betonen, dass es sich um lauter bekleidete Darstellungen handelt. Die betreffenden M ü n z e n tragen die Aufschrift der Stadt *Aphrodisias* in Karien und sind aus hellenistischer und römischer Zeit. Sie zeigen die Göttin, mit symmetrisch seitwärts oder vorgestreckten Armen, entweder puppenartig eingewickelt, gleich der ephesischen Artemis (Müller Denkm. d. a. Kunst II. 285. c), oder mit so nah an einander gestellten Beinen, dass freie Beweglichkeit ausgeschlossen scheint (Denkm. d. a. K. II. 285. d. Lajard Rech. sur le culte de Vénus. Pl. III. A. 1—4). Auf dem Haupte gewöhnlich der Modius und ein herabfallender Schleier, zu ihren Füssen ein sitzender Erosknabe und ein Blumengefäss. Dass diese letzteren Beigaben kein nothwendiger und vielleicht auch kein sehr früher Zubehör waren, ist sicher. Die übrigen Charakterzüge haben sie mit den meisten altgriechischen Schnitzbildern gemein.

Indess treten unter den von Pausanias erwähnten doch schon einige ganz bestimmte Unterschiede hervor, welche theils in der allgemeinen Kunstform, theils in Besonderheiten des Costüms oder der Attribute be-

---

1) ἐκ μυρσίνης τεθηλυίας. Bötticher (Baumkultus p. 103) fasst dieses als wirklichen Myrthenbaum, als Baumaphrodite und verweist auf die Darstellung eines pompejanischen Wandgemäldes (Mus. borb. XI. 16, Helbig Wandgemälde No. 775), wo eben dieser Baum durch die darunter aufgestellte Priapstatue als Aphrodite bezeichnet sei.

2) Am Anfang des 13. Cap.

gründet sind, nämlich die Unterschiede der vollkommenen Menschengestalt und der Hermenbildung, der waffenlosen und der bewaffneten, endlich der stehenden und der sitzenden Aphroditen. Da die aufrechte Stellung der vollkommen, wenn auch roh gebildeten Menschengestalt, und zwar ohne die Beigabe von Waffen, als Durchschnittsbildung anzusehen, so handelt es sich bloss darum, die hievon abweichenden noch kurz zu betrachten.

Hermen. — Von dem Dädalischen Schnitzbild auf *Delos* sagt Pausanias, dass es statt der Füsse in eine viereckige Gestalt ausgieng. Doch war es mit Armen gebildet, da die rechte Hand als beschädigt angegeben wird. — So war auch die Urania in den Gärten zu *Athen*, welche durch die Inschrift als älteste der Mören bezeichnet wurde, hermenartig gestaltet (Paus. I. 19. 2), wie es scheint, ohne Arme mit blosser Kopfbildung. Aehnlich vielleicht die aus einem Myrthenstamm gebildete zu *Temnos*.

Es ist längst gezeigt worden [1], dass die Hermenbildung nicht in dem Unvermögen, den menschlichen Körper zu gestalten, ihren Grund und Ursprung hat, dass sie also nicht den Uebergang aus der anikonischen in die ikonische Zeit bezeichnet [2], sondern dass sie wie die meisten übrigen Kunstformen ein Gemeingut aller Zeiten ist [3].

Ebensowenig als ein chronologisches, scheint den Hermen ein symbolisches oder typisches Verhältniss zu Grunde zu liegen. Es sind vereinzelte, vielleicht durch zufällige Umstände, vielleicht auch durch die Aehnlichkeit der gleichzeitigen Tempelpuppen motivierte Darstellungen, ohne Beziehung weder unter sich selbst noch zu den sonst erhaltenen Denkmälern dieser Art. Eine Zusammenstellung der letzteren könnte daher nur für die Geschichte der Hermen, nicht für die der Aphroditebildung von Werth sein. Wir treffen unter den ältesten Bildwerken, zumal den Terracotten, bisweilen hermenartige Figuren (siehe bei den cypr. Denkmälern Cap. 3), deren Typus von Dädalos' Schnitzbild wohl

---

[1]) Thiersch Epochen p. 19. Anm. 14. Feuerbach Nachg. Schr. II. p. 105. Overbeck Sächsische Berichte 1864 p. 121 ff.

[2]) Wie Winckelmann und Zoega angenommen und wie noch O. Müller im Handb. §. 345. 2.

[3]) Diess muss namentlich auch desswegen betont werden, weil auf einer pergamenischen Münze der paphische Kegel mit einem Aphroditekopf bekrönt ist (Engel Kypros II, p. 137, abg. bei Münter Ueber den Temp. der himml. Göttin zu Paphos Tf. IV, vgl. die cyprische Münze bei Gerhard Kunst d. Phön. Akad. Abhh. Tf. 41. 2., und Gesenius Mon. phön. Tab. 24), was als ein neuer Beleg für jene falsche Hypothese angesehen werden könnte. Indess an der Stelle des Aphroditekopfes finden wir andere Male auch eine Taube (Gerhard a. a. O. Tf. 43. 17). — Warum übrigens Gerhard, der doch im Ganzen die Ansicht von Thiersch billigt (S. Hyp. Röm. Studien II. p. 207), die Hermenform beharrlich pelasgisch nennt (Griech. Myth. I. §. 359. 1), ist mir nicht klar.

nicht weit entfernt ist; und so mag auch das Hermenidol auf dem *lateranischen* Relief (Clar. 632 A. 1422 C.) [1]), wenn es anders Aphrodite, noch eine gewisse Alterthümlichkeit mit den von Pausanias erwähnten gemein haben. — Völlig haltlos dagegen ist es, in der mit einem shawlartigen Gewand bekleideten *Albanischen* Herme (abg. Clar. 634. B) die Nachbildung einer solchen, oder in der verhüllten Figur des *britischen Museums* (abg. Clar. 591, beide auch bei Gerhard Akad. Abhh. Taf. 29) überhaupt nur eine weibliche Gottheit, geschweige Aphrodite zu erkennen [2]). — Ueber noch ein paar andere möglicherweise hieherzuziehende Hermen s. Gerhard Hyp. Röm. Studien II. p. 158, 278 und Lajard Rech. sur le culte d. Vénus p. 102 ff., wozu noch die auf dem *Lyoner* Mosaik: Wettkampf des Pan und Eros (s. Stark: Städteleben p. 572) hinzugefügt werden kann.

Bewaffnete Aphroditen. — Bewaffnete Aphroditen sodann haben wir bei Aufzählung der hauptsächlichsten Schnitzbilder zu *Kythera* und zu *Sparta* getroffen. An letzterem Ort gab es ausserdem eine ἐνόπλιος, die den Mören zugesellt war [3]), wie auch das ebenda befindliche Bild der Aphrodite Areia als wehrhaft gefasst werden muss. — Bewaffnet war ferner die mit Helios und Eros vereinte Aphrodite auf der Höhe von *Akrokorinth* (Paus. II. 4. 7), ob ein Schnitzbild, wird freilich nicht gesagt; die νικηφόρος der Hypermnestra zu *Argos*, die lanzenbewehrte auf *Cypern* (Hesych. ἔγχειος). — Endlich ist mit Bezug auf die den Mören zugesellte ἐνόπλιος zu *Sparta* auch die als älteste Möra bezeichnete Aphrodite zu *Athen* in diese Klasse zu setzen [4]).

Wenn nun die Schnitzbilder überhaupt einer Zeit angehören, wo Griechenland noch unter dem Einfluss der älteren Kunst des Orients stand, so scheinen die bewaffneten in einem besonders nahen Zusammenhang damit zu stehen. Wir finden sie auf Kythera und auf Cypern, und gerade zwischen diesen Orten und dem durch seinen Uraniadienst berühmten Askalon an der phönicischen Küste haben nach Herodot (1. 105) und Pausanias (I. 14. 7) specielle Cultusbeziehungen stattgefunden [5]).

---

[1]) S. unten Cap. 4. Venus-Proserpina n. 14.

[2]) Die Zweifel in letzterer Beziehung hat Gerhard in der zweiten Ausgabe seiner Venusidole, Akad. Abhh. I. p. 365. 2, selber zu theilen angefangen, obgleich er an dem weiblichen Geschlecht festhält. Es ist aber keine Spur von Brüsten vorhanden.

[3]) Μοιρῶν καὶ Ἀφροδίτης ἐνοπλίου Corp. inscr. Gr. I. 3. p. 683. n. 1444.

[4]) Vgl. Engel Kypros II. p. 209 ff. Gerhard Gr. Myth. I. §. 371. 4. — Den Münzen (bei Mionnet III. p. 231—233), welche sie stehend mit Kantharos und Lanze zeigen, möchten spätere Typen zu Grunde liegen. — Alterthümlich vielleicht der Typus bei Beulé Monnaies d'Athènes p. 225.

[5]) Vgl. Preller Griech. Mythol. I. p. 272.

Sitzbilder. — Dass die Xoana im Durchschnitt aufrecht standen, leidet keinen Zweifel. Sitzend war dargestellt die Aphrodite-Morpho in *Sparta* (Paus. III, 15. 10)[1], welche nach ihrem mythischen Ursprung doch wohl auch als Schnitzbild zu fassen. Sie war mit einem Schleier dargestellt und mit Fesseln an ihren Füssen. Die letzteren will Curtius (Nuove Mem. d. Inst. p. 374. f.) auf einen phönicischen Gebrauch zurückführen, wonach sie gleich den Armbändern zum Schmuck der Mädchen dienten; daher der Beiname Morpho.

c. Aphroditebilder von namhaften Künstlern der alterthümlichen Zeit.

Ausser den bisher aufgezählten künstlerisch ganz unentwickelten und in Beziehung auf den Urheber namenlosen Aphroditen werden uns aus der alterthümlichen Periode noch folgende auf bestimmte Künstler zurück zu führende Werke genannt:

Von der Hand des Spartaners Gitiadas eine Aphroditestatue unter einem ehernen Dreifuss zu *Amyclae* angeblich zu einem Siegesdenkmal des ersten Messenierkrieges gehörig (Paus. III. 18. 8); wahrscheinlich aus dem sechsten Jahrhundert[2].

Von Kanachos (Ende des sechsten Jahrhunderts) eine thronende Goldelfenbeinstatue in *Sikyon* mit dem Polos auf dem Haupt. In den Händen ein Mohnkopf und ein Apfel (Paus. II. 10. 5)[3]. Auf sikyonischen Münzen ist ihr Bild leider nicht erhalten; dieselben zeigen als Sinnbild nur entweder die Taube oder einen alterthümlichen Aphroditekopf. S. Mionnet II. 199 ff. Suppl. IV. 160.

Von Haltimos gemacht oder geweiht die Statue der Aphrodite Kolias im Tempel der Hebe zu *Aegina*, nach der Inschrift C. Inscr. N. 2138 aus dem Anf. des fünften Jahrhunderts[4].

Von dem Argiver Dionysios eine eherne Aphrodite in dem Statuenverein, den er mit Glaukos zusammen im Auftrag des Mikythos von Rhegion für *Olympia* gearbeitet hatte (Paus. V. 26. 2). Bald nach den Perserkriegen[5].

Von Kalamis eine Aphroditestatue am Aufgang der Akropolis zu *Athen*, von Kallias geweiht (Paus. I. 23. 2). Ohne Zweifel zu unter-

---

1) Vgl. Engel Kypros II. 247. 496.

2) Brunn Gesch. d. gr. Künstler I. p. 114. Overbeck Gesch. der gr. Plast. I. p. 202. Anm. 22.

3) Brunn I. p. 76.

4) Brunn I. p. 95.

5) Brunn I. p. 62.

Digitized by Google

scheiden von der Aphrodite Pandemos, die zusammen mit einem Bilde der Peitho in einem benachbarten Tempel aufgestellt war (Paus. I. 22. 3)[1].

Unbekannten Urhebers, aber ebenfalls alterthümlich das Elfenbeinbild der Aphrodite Praxis zu *Megara* (Paus. I. 43. 6)[2].

Endlich ist auch der erycinischen Venus hier zu gedenken, die wir auf Münzen der gleichnamigen Stadt (Denkm. d. a. K. II. 258) als sitzend, mit vor ihr stehendem Amor gruppiert, in der Rechten eine Taube haltend, dargestellt finden.

II. CAPITEL.

Ueberlieferte Aphroditebilder des vollendeten Stils.

a. Aphroditebilder von bekannten Urhebern.

Unter den grossen Meistern der ersten Blüthezeit werden uns sowohl Phidias selber als seine Schüler Alkamenes und Agorakritos als Aphroditebildner genannt.

Von Phidias gab es: 1°. eine Goldelfenbeinstatue der Urania zu *Elis*, welche den Fuss auf eine Schildkröte setzte[3]. Auf ihren Finger soll der Künstler nach einer unverbürgten Nachricht den Namen der Pantarkes geschrieben haben, was anderwärts ebenso vom olympischen Zeus und von der Parthenos berichtet wird[4]. Aus ihrem Charakter als Cultusbild, ihrem Beinamen und ihrem Material scheint hervorzugehen, dass sie noch völlig bekleidet war. Nachbildungen haben sich bis jetzt keine gefunden, obgleich das Motiv des auf eine Schildkröte gestellten Beines zusammen mit der Bekleidung ein ziemlich sicheres Kriterium an die Hand gäbe.

---

[1]) Ueber ihre Identificierung mit der bei Lucian gerühmten Sosandra desselben Künstlers s. unten Cap. 3 Historischer Rückblick.

[2]) Vgl. Urlichs Skopas p. 88, der sie als ein Kunstwerk vom Stil und von der Composition der Kanachäischen fasst.

[3]) Paus. VI. 25. 1. Vgl. Overbeck Schriftquellen No. 755 f. — Ueber die Symbolik der Schildkröte s. unten Cap. 3, wo von dem Gegensatz der Urania und Pandemos gehandelt wird. Urlichs Skopas p. 8 sieht in ihr ein von der Oertlichkeit dargebotenes Attribut, was doch wohl nicht ausgemacht.

[4]) Siehe Brunn Gesch. der gr. K. I. p. 161.

2°. Von der Hand des Phidias war ferner eine Marmorstatue der Urania zu *Athen* in einem unter Perikles erbauten Tempel, nicht weit vom Kerameikos [1]), dem Aufstellungsort nach der vorigen in der Zeit vorangehend.

3°. Endlich wurde ihm eine Mamorstatue der Aphrodite von ausgezeichneter Schönheit, die später in den Bauten der Octavia zu *Rom* aufgestellt war, zugeschrieben [2]).

Auf welche von den dreien sich die Erzählung beim Scholiasten des Gregor von Nazianz [3]) bezieht, dass ihr Anblick den Beschauer zur Wollust reize, lässt sich nicht bestimmen.

Alkamenes. — Berühmter als alle diese Werke des Meisters, aber wohl ebenfalls noch aus seiner Werkstatt hervorgegangen, indem er die letzte Hand daran gelegt haben soll, war die mehrfach genannte Aphrodite in den Gärten zu *Athen*, welche sein Schüler Alkamenes in Marmor gebildet [4]). Lucian [5]) rühmt besonders ihre Wangen und die ganze Vorderansicht des Kopfes, den schönen Rhythmus der Handwurzeln und die zarte Bildung der Finger [6]), leider ganz allgemeine Lobsprüche, die zur Bestimmung von etwanigen Nachbildungen nichts helfen können. Uebrigens betreffen sie auch gerade diejenigen Glieder, die an unseren Denkmälern fast durchgängig gebrochen sind, und die kaum charakteristisch genug wären, um halbwegs sichere Schlüsse zu erlauben. Der Beiname Urania [7]) scheint sich aber nicht auf diese Statue, sondern auf die an demselben Orte befindliche Herme zu beziehen [8]).

Mit einer zweiten Aphroditestatue besiegte Alkamenes seinen Mitschüler Agorakritos, weniger durch das Verdienst seines Werkes, als durch die Gunst der Athener, welche für ihren Landsmann gegenüber dem parischen Künstler Partei nahmen [9]).

Agorakritos soll dann mit Umwandlung des Namens und der Attribute seine Statue als Nemesis in *Rhamnus* aufgestellt haben. Doch galt die Nemesis vielfach für ein Werk des Phidias, so dass, wenn ihre Identität mit der Aphrodite begründet, Agorakritos sehr im Geiste des Meisters gearbeitet haben muss [10]). Die Nemesis war kolossal gebildet

---

1) Paus. I. 14. 7.
2) Plin. H. N. 36. 15.
3) Siehe Brunn Gesch. d. gr. Künstler I. p. 205. Anm. 1.
4) Plin. H. N. 36. 16. Paus. I. 19. 2. Overbeck Schriftquellen 812—815.
5) Imagg. 6.
6) Vgl. Brunn Gesch. d. gr. K. I. p. 238. Overbeck Gesch. d. Plastik I. p. 241.
7) Bei Lucian Dial. meretr. 7. 1.
8) Bursian Gr. Kunst in der Halle'schen Encyklopädie 1865 p. 440. Anm. 35. Overbeck Schriftquellen No. 815.
9) Plin. H. N. 36. 15.
10) Vgl. Brunn Gesch. der gr. K. I. p. 240. Overb. Gesch. der gr. Plastik I. p. 248.

(δεκάπηχυ), von parischem Marmor; sie trug auf dem Haupt einen Stephanos, der mit Hirschen und Siegesgöttinnen in Relief verziert war; in der einen Hand einen Apfelzweig, in der andern eine Schale [1].

Eukleides. — Der attischen Schule gehört seiner Geburt nach auch der Bildhauer Eukleides an. Eine, wie angenommen wird, nackte Tempelstatue der Aphrodite von seiner Hand befand sich zu *Bura* in Achaja, das im Jahr 372 v. Chr. durch ein Erdbeben zerstört worden war, sodass nicht einmal die Götterbilder übrig blieben [2]. Derselbe Meister hatte auch für andere der dortigen Tempel Bildsäulen gearbeitet, alle aus pentelischem Marmor [3]. Da es sich ohne Zweifel nicht um ausnahmsweise gerettete Götterbilder handelt, sondern um Statuen, die für die wiederhergestellten Tempel gearbeitet wurden, so fällt die Aphrodite des Eukleides nach 372, wahrscheinlich aber nicht sehr viel später. — Die Annahme ihrer Nacktheit beruht darauf, dass Pausanias seltsamerweise von der Demeter desselben Künstlers ausdrücklich das Gegentheil angiebt, während doch Niemand an eine nackte Demeter gedacht hätte. Allein es fragt sich, ob der Schluss erlaubt sei; denn in diesem Fall müsste ebensogut die mit Aphrodite und Dionysos zugleich genannte Eileithyia als nackt angenommen werden.

Polyklet. — Aus der Polykletischen Schule werden uns mit Sicherheit bloss zwei, wie es scheint, nicht sehr bedeutende Aphroditebilder genannt. Das eine zu *Amyclae*, vom Meister selbst oder wahrscheinlicher von seinem jüngeren Namensgenossen, zu einem Weihgeschenk für den Sieg bei Aegospotamos gehörig [4].

Kleon. — Das andere möglicherweise viel spätere, jedenfalls dem vierten Jahrhundert angehörige im Heräon zu *Olympia* von der Hand des Sikyoniers Kleon [5]; beide von Erz.

Dädalos. — Von den meisten Archäologen wird aber jetzt auch der von Plinius [6] erwähnte Dädalos, der eine badende Venus (Venerem sese lavantem) gemacht, durch Identificierung mit dem gleichnamigen Sikyonier, der am tegeatischen Weihgeschenk (368 od. 364 v. Chr.) betheiligt war [7], der Polykletischen Schule und zwar dem Anfang des

1) Paus. I. 33. 2. vgl. Overbeck Schriftqu. No. 834—843. Fragmente ihres Kopfes und ihres Gewandes befinden sich im *brit. Museum*.

2) Paus. VII. 25. 9.

3) Ναὸς ἐνταῦθα Δήμητρος, ὁ δὲ Ἀφροδίτης Διονύσου τέ ἐστι, καὶ ἄλλος Εἰλειθυίας· λίθου τοῦ Πεντελησίου τὰ ἀγάλματα, Ἀθηναίου δὲ ἔργα Εὐκλείδου· καὶ τῇ Δήμητρί ἐστιν ἐσθής. Paus. a. a. O.

4) Paus. III. 18. 8.

5) Paus. V. 17. 3.

6) H. N. 36. 35.

7) Paus. X. 9. 6. Vgl. Brunn Gesch. d. gr. K. I. p. 283 f.

vierten Jahrhunderts vindiciert. Die Venus stand später im Jupitertempel innerhalb des Portikus der Octavia zu *Rom*. Man glaubt in den Darstellungen der kauernden Aphrodite das Werk des Dädalos wieder zu erkennen [1].

Damophon. — Ein keiner besonderen Schule angehöriger Künstler ist der Messenier Damophon zur Zeit der thebanischen Hegemonie [2], von dem ein Holzbild der Aphrodite Machanitis in einem Tempel zu *Megalopolis* stand [3]. Hände, Gesicht und Füsse, d. h. die nackten Theile, waren von Stein, die Göttin also vollständig bekleidet.

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts schufen sodann Skopas und Praxiteles ihre Meisterwerke, von denen zumal die des letzteren bald unbestritten den ersten Rang unter den Aphroditebildern einnahmen.

Skopas. — Im Bezirk desselben Tempels zu *Elis*, in welchem die Urania des Phidias stand, gab es eine 1° Aphrodite Pandemos des Skopas, welche auf einem Bocke sass [4]; die ganze Gruppe von Erz. Urlichs [5] hält sie aus guten Gründen, obwohl nicht über die Wahrscheinlichkeit hinaus zu kommen ist, für das erste selbständige Werk des Künstlers und setzt es in die neunziger Jahre des vierten Jahrhunderts. Aus der Beigabe des Bockes und aus der Gegenüberstellung zur Urania als Pandemos darf keineswegs auf einen grob sinnlichen Charakter geschlossen werden, indem jener ein altes, schon aus dem Orient stammendes Attribut der Göttin ist, der Name Pandemos aber erst durch spätern Missverstand oder durch philosophische Deutung einen lasciven Nebenbegriff erhalten hat [6]. — Es mag immerhin zu den unbedeutenderen des Meisters gehört haben, wie es denn auch sicherlich nicht der frei waltenden Phantasie, sondern dem local-religiösen Bedürfniss seinen Ursprung verdankte. Indessen auch das geringste Werk des Skopas müssen wir uns von künstlerischer Idee durchdrungen denken. Wer nachher den berühmten Zug der Meergötter erschuf und die Seeungeheuer zur Schönheit adelte, der musste auch Mittel finden, die Göttin der Liebe mit der ungelenken Bocksgestalt zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Genaueres wissen wir freilich gar nichts, und Vermuthungen

---

1) Ueber die Berechtigung dieser Annahme, sowie über die Zeitbestimmung der Statue siehe unten bei der kauernden Aphrodite, Cap. 19.

2) Brunn Gesch. d. gr. K. I. p. 287. Overbeck Gesch. der gr. Plast. II. 124.

3) Paus. VIII. 31. 6.

4) Paus. VI. 25. 1.

5) Skopas p. 5.

6) S. unten Cap. 3. d.

Digitized by Google

über ihre Bekleidung und ihren Ausdruck [1] haben leicht etwas Willkürliches.

2°. Die zweite Aphroditestatue, die von Skopas erwähnt wird, ist die mit Pothos oder Phaethon gruppierte auf der Insel *Samothrake*, ein besonders feierlich verehrtes Tempelbild [2]; nach Urlichs aus der Zeit zwischen 376 und 360 [3]. Wenn die jetzt von den Meisten gebilligte Lesart Pothos [4] die richtige ist, so scheint es sich einfach um eine Zusammenstellung der Aphrodite mit Eros zu handeln, hier jedenfalls einer ganz oder theilweise bekleideten, da der samothrakische Dienst schwerlich eine bedeutendere Entblössung zugelassen hätte. Ob gerade der Typus der halbdrapierten *vaticanischen* Aphrodite (Pio Clem. II. 52, s. unten Cap. 15. siebente Gruppe), auf welchen Urlichs [5] hinweist, ein Recht hat, so weit hinaufgesetzt zu werden, ist eine andere Frage [6].

3°. Von viel grösserer Bedeutung als diese beiden, ja, wenn wir den Lobeserhebungen des Plinius trauen dürfen, eines der ersten Kunstwerke des Alterthums, war die dritte der dem Skopas zugeschriebenen Statuen, die nuda Venus, die später im Tempel des Brutus Gallaecus zu *Rom* stand [7]. Plinius vergleicht sie mit der knidischen des Praxiteles, welche sie noch übertreffe, wie sie überhaupt jeden Ort ausser Rom berühmt machen würde (Praxiteliam illam antecedens et quemcunque alium locum nobilitatura, letzteres ohne Zweifel mit Beziehung auf §. 21: Illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum). Mit Unrecht wollen Einige [8] das antecedens auf die Zeit beziehen. Denn wenn auch das frühere Urtheil des Plinius über die knidische Aphrodite (ante omnia est non solum Praxitelis verum in toto orbe terrarum etc. H. Nat. 36. 20.) die obige Deutung zu hindern scheint, so muss man bedenken, dass dergleichen kleine Widersprüche bei Plinius nichts Seltenes sind, während das quemcunque alium locum nobilitatura doch am einfachsten als ein logisch dem antecedens coordinierter Ausdruck erklärt wird [9]. Natürlich schliesst diess nicht aus, dass die Aphrodite des Skopas die Wahr-

---

1) Vgl. Urlichs Skopas p. 9, der sie sich halbbekleidet denkt. Sie kann ebensogut ganz bekleidet gewesen sein.
2) Plin. H. N. 36. 25.
3) Skopas p. 98 f.
4) S. Silligs Ausg. und Urlichs a. a. O. p. 99.
5) A. a. O. p. 105.
6) Mit Zugrundlegung der Lesart Phaethon hat Stark (im Philol. XXI. p. 428 ff.) an die aus Aegypten stammenden *Berliner* Statuen (Arch. Ztg. 1861 Tf. 145. 146) gedacht, wofür ausser der zufälligen Vereinigung zweier ähnlich zu deutender Gottheiten gar nichts spricht.
7) Plin. 36. 26.
8) Stark in den Sächs. Ber. 1860 p. 51. vgl. Müller Handb. §. 125. 3.
9) S. Urlichs Skopas p. 123. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II. p. 16.

scheinlichkeit der chronologischen Priorität für sich hat; nur wird es nirgends bestimmt gesagt, wir müssen es aus dem etwas früheren Zeitalter des Skopas entnehmen. In keinem Fall aber sind wir berechtigt, die mit der nackten Praxitelischen zusammengestellte und ausdrücklich als nuda bezeichnete Statue für eine halbnackte zu erklären [1]) und dem Plinius zu den vielen nachgewiesenen Inconcinnitäten auch noch diese höchst unwahrscheinliche aufzubürden, bloss um die Möglichkeit eines berühmten Künstlernamens für die Aphrodite von Melos zu gewinnen [2]). Von den erhaltenen Venustypen lässt sich keiner mit Sicherheit auf Skopas zurückführen. Die melische Statue (s. d.) ist nur im allgemeinen Kunstcharakter verwandt. Dem von Urlichs gemachten Versuch, die capitolinische (s. d.) zu substituieren, stehen zu grosse Schwierigkeiten entgegen, als dass man sich darauf vereinigen könnte.

Praxiteles. — Einen eben so grossen Antheil an der Vollendung des Aphroditeideals, wenn nicht einen noch grösseren, hat sein jüngerer Zeitgenosse Praxiteles. Die fünf von ihm überlieferten Statuen, deren chronologische Aufeinanderfolge nirgends angedeutet wird, sind folgende:

1°. Die berühmteste und wohl auch vorzüglichste [3]), wenigstens diejenige, welche dem Geschmack des Zeitalters am meisten entsprach, war die zu *Knidos*. Nach den alten Schriftstellern [4]), unter denen Plinius und Lucian hier besonders viel zu sagen wissen, ohne desshalb ein deutliches Bild von ihr zu geben, war sie von parischem oder pentelischem Marmor [5]), in einem eigenen Tempelchen aufgestellt, wo sie von allen Seiten betrachtet werden konnte. Sie war völlig nackt und bedeckte mit der Rechten unwillkürlich die Scham; der Mund war zu einem stolzen (vielleicht siegesgewissen) Lächeln geöffnet [6]), das Auge von feuchtem, aber freundlichem Glanz erfüllt. Von ihrem Kopfe entlehnt Lucian bei der Schilderung seines aus allen Schönheiten zusammengesetzten Idealbildes ausser dem Auge die Partien um Haar und Stirn

1) Wie Welcker A. D. I. p. 445. Stark a. a. O.

2) Im Philol. XXI. p. 436 nimmt Stark seine früher geäusserten Ansichten zum Theil selbst zurück, und giebt zu, dass die Aphrodite des Skopas der Praxitelischen in der ganzen Auffassung nahe gestanden haben muss.

3) Τῶν Πραξιτέλους ποιημάτων τὸ κάλλιστον. Luc. imagg. 4.

4) Siehe Overbeck Schriftquellen No. 1227—1245.

5) Lucian (Amor. 13 und Jup. trag. 10) widerspricht sich bekanntlich in dieser Beziehung. Vgl. Bursian Gr. Kunst in der Halle'schen Encyklopädie 1865 p. 458. Anm. 95., der sich für parischen, und Blümner, Arch. Stud. zu Lucian p. 30. Anm. 3. der sich für pentelischen entscheidet.

6) ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα. Luc. Amores 13. S. darüber Friederichs Praxiteles p. 28. — Bursian Gr. Kunst a. a. O. p. 459 übersetzt es durch: »ein fast übermüthiges Lächeln«.

und die feine Zeichnung der Brauen. Diese Züge sammt den Anekdoten von ihrer Sinne bethörenden Wirkung[1] würden indess noch nicht genügen, um uns unter den vorhandenen Statuen die Nachbildungen kenntlich zu machen, wie denn früher zwischen verschiedenen Typen hin und her geschwankt und aus naheliegenden Gründen der der Mediceischen Venus für besonders berechtigt anerkannt wurde[2]. Glücklicherweise kommen uns ein paar knidische Münzen des Caracalla und der Plautilla zu Hilfe (s. Cap. 13. a. No. 10), wo Aphrodite dargestellt ist, wie sie ebenfalls mit der rechten Hand die Scham bedeckt, mit der anderen aber das Gewand auf ein neben ihr stehendes Gefäss fallen lässt. Ihr Körper ruht auf dem rechten Bein, der Kopf ist nach links gewandt. Da die Münzen in keiner Weise anzufechten sind[3], und da sie ausserdem den Umstand erklären, dass die Schriftsteller verschiedentlich[4] von der Deckung des Schoosses, niemals aber von der der Brust reden, so wird man trotz der verhältnissmässig geringen Zahl von Marmorwiederholungen[5]) keine weiteren Zweifel in dieser Beziehung hegen können. — Auf den Streit einzugehen, welch ein Mass von Göttlichkeit mit dieser liebreizenden Schönheit noch verträglich war, ist hier nicht der Ort[6]. Jedenfalls liegt in den gelegentlichen Nachrichten von Modellstudien, wonach Praxiteles bald Phryne, bald Kratine für seine Studien benutzt habe[7], nicht der mindeste Beweis gegen die Idealität ihrer Auffassung. Dergleichen Studien waren damals wie jetzt eine conditio sine qua non. Von der schöpferischen Kraft des Künstlers hieng es ab, ob aus ihnen die Nachahmung zufälliger menschlicher Schönheit oder ein ideales Gebilde hervorgieng. Und dass ferner die knidische Aphrodite trotz ihrer Nacktheit immer noch keusch und edel erschien, dass kein Schatten sinnlicher Lüsternheit den Anblick trübte, dafür bürgt uns, abgesehen von allem Anderen, der untrügliche Kunstsinn des Alterthums, der einem Hetärenbilde niemals einen so unermesslichen Ruhm gezollt hätte. — Von ihrem späteren Schicksal wissen wir, dass

---

[1] Vgl. Friederichs Praxiteles p. 29. f. Blümner a. a. O. p. 30.

[2] Meyer zu Winckelmann VI. 2. p. 143. Dagegen Levezow: Ob die Mediceische Venus ein Bild der knidischen sei. Berlin 1808, u. A.

[3] S. Overbeck Gesch. der Plastik II. p. 148. Anm. 50.

[4] Lucian Am. 13. — Cedren Comp. hist. p. 322 B. (ed. Paris).

[5] Siehe unten Cap. 13.

[6] Vgl. besonders Brunn Gesch. der griechischen Kstl. I. p. 346 ff., der den sinnlichen Charakter ihrer Schönheit betont, wogegen Friederichs (Praxit. und die Niobegruppe p. 24 ff.) einer höheren Auffassung Geltung zu verschaffen sucht. Eine Replik des ersteren im Rheinischen Museum N. F. XI. p. 167 ff. — Overbeck Gesch. der Plastik II. p. 34 f. schliesst sich an Friederichs an.

[7] S. Overbeck Schriftquellen No. 1241 und 1242.

sie, wahrscheinlich im vierten Jahrhundert nach Christo, nach Constantinopel gebracht wurde und gegen Ende des fünften beim Brand des Lausischen Palastes untergieng [1].

2⁰. Zugleich mit der knidischen verkaufte Praxiteles eine zweite Marmorstatue der Aphrodite, die aber bekleidet war (velata specie), an die *Koer* [2]. Er hatte ihnen die Wahl gelassen, welche von beiden sie wollten, und sie zogen eben der Bekleidung wegen die letztere vor. Da der Preis der gleiche war, so ist anzunehmen, dass sie mit derselben Meisterschaft ausgeführt war wie die vorige, und dass hauptsächlich nur der Zeitgeschmack an dem ungeheuern Unterschied ihres Ruhmes Schuld war. Die Vermuthung, dass ihr Typus für den der mantellüftengen Genetrix verwendet wurde, oder dass wenigstens einzelne Züge, etwa die Art der Gewandung, auf die letztere übergiengen, ist nicht völlig abzuweisen, während die Statue des *Louvre*, die früher die Inschrift des Praxiteles trug (unten Cap. 7. d. No. 2), oder die sogenannte Urania zu *Florenz* (Cap. 15. fünfte Gruppe No. 25) schwerlich etwas mit ihr zu thun haben.

Weitere Aphroditestatuen des Praxiteles befanden sich:

3⁰. zu *Thespiae*, neben einem Bild der Phryne aufgestellt, gleich den beiden vorigen aus Marmor [3].

4⁰. In einem Adonistempel zu *Alexandria* am Latmos in Karien [4], unbekannt aus welchem Material.

5⁰. Vor dem Tempel der Felicitas in *Rom* eine eherne, die beim Brande des Tempels unter Claudius zu Grunde gieng. Nach Plinius kam sie der knidischen (an Schönheit) gleich [5].

Es muss auffallen, dass nicht weniger als drei von diesen Statuen, die knidische, die der Koer und die von Alexandria, ihren Aufstellungsort in Karien hatten. Wenn die Nachricht des Vitruv [6], wonach sich Praxiteles am Sculpturenschmuck des Mausoleums betheiligte, auf Wahrheit beruht, oder wenn ihr auch nur ein Aufenthalt des Künstlers in Karien zu Grunde liegt, so dürfen wir vermuthen, dass damals am ehesten (also in den vierziger Jahren des vierten Jahrhunderts) die genannten Werke entstanden seien [7].

---

1) Cedren Comp. histor. p. 322.
2) Plin. H. N. 36. 20.
3) Paus. IX. 27. 5. Vgl. Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 35 oben.
4) Steph. Byz. s. v. Ἀλεξάνδρεια.
5) Plin. H. N. 34. 69.
6) VII. Praef. 12.
7) Vgl. Bursian Gr. Kst. in d. Allg. Enc. 1865 p. 457.

Digitized by Google

Kephisodotos. — Von dem Sohne des Praxiteles, dessen Blüthe ums Jahr 300 fällt, kennen wir aus Plinius eine marmorne Aphrodite, die später in den Besitz des Asinius Pollio zu Rom kam [1].

Apelles. — Schon vorher aber hatte die Entwicklung des Aphroditeideals auch noch auf einem andern Gebiet einen mächtigen Impuls erhalten, indem der grösste Maler des Alterthums, und zwar, wie es scheint, mit dem Aufwand seiner ganzen Künstlerkraft, zweimal die Darstellung der Liebesgöttin unternahm.

1°. Das erste Bild war die berühmte Anadyomene im Asklepiosheiligthum zu *Kos* [2]. Die Koer scheinen damals nicht mehr dieselben Bedenklichkeiten gehabt zu haben wie früher, da sie der Göttin trotz ihrer Nacktheit einen Platz im Haupttempel der Stadt anwiesen, obgleich wir allerdings nicht wissen, wie weit sie selber an dem Ankauf betheiligt waren. — Aus den zahlreichen Erwähnungen und Epigrammen [3] lässt sich für unsere Anschauung leider nur so viel entnehmen, dass Aphrodite dargestellt war, eben den Fluthen des Meeres entstiegen, mit beiden Händen den Schaum aus dem triefenden Haare pressend. Alles Andere, was uns über sie berichtet wird, sind entweder selbstverständliche Dinge oder nichtssagende Lobsprüche; man müsste denn die aus ihren Augen leuchtende stille Sehnsucht, von der das Epigramm des Leonidas [4] spricht, für eine ihr speciell oder in besonderem Mass zukommende Eigenschaft erkennen [5]. — Das Bild blieb unangetastet an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, bis es Augustus gegen einen Steuererlass von hundert Talenten erwarb, um es im Tempel seines Adoptivvaters als Darstellung der Stammutter des Julischen Geschlechts zu weihen. Doch hatte es an seinen unteren Theilen gelitten, und wurde mit der Zeit immer schadhafter, so dass es Nero von seinem öffentlichen Platz entfernen und durch eine Copie des Dorotheos ersetzen liess. Erst unter Vespasian fand sich ein Künstler, der die Restauration zu unternehmen wagte. Von da an erfahren wir nichts mehr [6].

2°. Ein zweites Bild der Aphrodite, wodurch Apelles den Ruhm

---

1) Plin. 34. 87.

2) Wustmann Apelles Leben und Werke p. 67 setzt es ungefähr ums Todesjahr Alexanders.

3) Vgl. Overbeck Schriftquellen No. 1847—1863. Wustmann a. a. O. p. 64 ff.

4) Overbeck Schrifiquellen No. 1852.

5) Dass das Epigramm des Demokritos (Overb. Schriftq. No. 1852), der eine noch bis zur Brust unter dem Wasser stehende Anadyomene beschreibt (στέρνα μόνον φαίνουσα) nicht auf die des Apelles gehe, wie Benndorf (De antholog. gr. epigr. quae ad artes spectant p. 74) meint, scheint mir Brunn (Gesch. d. gr. Künstl. II. p. 205 Anm.) richtig vermuthet und Wustmann (a. a. O. p. 107. 22) zur Genüge dargethan zu haben. — Ueber etwa erhaltene plastische Nachbildungen s. unten Cap. 17.

6) Strabo XIV. p. 657. Plin. 35. 91. Sueton Vespas. 18.

jener ersten noch zu überbieten hoffte, blieb unvollendet, da ihn der Tod überraschte. Nur der Kopf und die Brust waren vollständig ausgeführt worden[1].

Nealkes. — Dem dritten Jahrhundert gehört ein Gemälde der Aphrodite von der Hand des Nealkes an. Derselbe war ein Freund und vielleicht ein Landsmann des Aratos. Plinius rechnet ihn zu den Malern zweiten Ranges[2].

Zu ebendenselben ist wohl auch Nearchos zu rechnen, der nach Plin. 35. 141 eine Venus zwischen den Grazien und Amoren gemalt hat. Unbekannten Zeitalters[3].

Von plastischen Künstlern, die als Aphroditebildner erwähnt werden, fallen dann noch folgende mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit der Nachblüthe der griechischen Kunst:

Hermogenes von Kythera[4]. Sein Bild stand auf der Agora von *Korinth*, nach dem Zusammenhang, in welchem es von Pausanias erwähnt wird, der älteren Zeit (vor 146) angehörig[5].

Philiskos aus Rhodos, von dem eine Aphrodite in einem Tempel der Juno zu *Rom* innerhalb des Porticus der Octavia stand[6]. Man pflegt ihn zu den im Auftrag des Metellus beschäftigten Künstlern der 156ten Olympiade (156 v. Chr.) zu rechnen[7].

Polycharmos, bloss bekannt aus der Plinianischen Stelle 36. 35: Venerem lavantem sese (fecit) Daedalus, at (od. aliam) stantem Polycharmus, welche eine Zeitbestimmung nicht erlaubt. Stark[8] will aus der Zusammenstellung der beiden Statuen auf die Gleichzeitigkeit der Künstler schliessen, wonach auch für Polycharmus voralexandrinische Zeit anzunehmen wäre.

Während es sich bei den zuletztgenannten, sowohl was die Künstler als was die Kunstwerke betrifft, fast um nichts weiter als um Namen handelt, liegen uns aus der Zeit des Uebergangs der Republik in die Monarchie noch ein paar für die Kunstgeschichte bedeutsamere, auch chronologisch ziemlich sichere Momente vor.

Arkesilaos. — Ums Jahr 46 v. Chr. machte Arkesilaos, der Freund des Lucullus, eine Statue der Venus genetrix für den von Caesar in der Schlacht bei Pharsalos gelobten, auf dessen Forum erbauten Tempel. We-

1) Vgl. Brunn G. d. gr. K. II. p. 205. Wustmann a. a. O. p. 77.
2) Plin. 35. 138.
3) Brunn G. d. gr. K. II. p. 300.
4) Brunn G. d. gr. K. I. p. 522.
5) Dass es von Erz gewesen, wie es bei Overb. Gesch. d. gr. Plast. II. p. 251 heisst, wird, so viel ich sehe, nicht gesagt.
6) Plin. 36. 34 u. 35.
7) Brunn G. d. gr. K. I. p. 468.
8) Sächs. Ber. 1860 p. 78 ff.

Digitized by Google

gen Caesars Eile musste sie unfertig aufgestellt werden [1]. Indess lebte Arkesilaos vermuthlich noch bis zum Jahr 42, sodass kein Grund vorhanden an ihrer schliesslichen Vollendung durch ihn zu zweifeln. Ein in vielfachen Marmorwiederholungen erhaltener Typus der bekleideten Venus, der auf Münzen der Sabina als Genetrix bezeichnet ist, wird mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf dieses Werk des Arkesilaos zurückgeführt [2].

Kleomenes, Sohn des Apollodoros, lautet der Künstlername auf der Plinthe der *mediceischen Venus*. Die Plinthe ist zwar neu; doch nimmt man gewöhnlich an, dass die Inschrift von der antiken auf die moderne Basis übertragen worden. Da ihre Buchstabenformen (Corp. inscr. 6157) auf das zweite oder erste Jahrhundert vor Chr. weisen, so war man bisher geneigt, den Künstler mit dem uns aus Plinius (36. 33) bekannten Kleomenes, der die Thespiadenstatuen in der Sammlung des Asinius Pollio gearbeitet, und der wahrscheinlich ein Zeitgenosse des letzteren war, zu identificieren. Danach fiel die mediceische Venus in die Zeit des Augustus [3]. Indessen sind die Zweifel, die man gegen die Aechtheit der Inschrift hegte, neuerdings als nur gar zu begründet dargethan worden. Kinkel [4] hat auf einen Kupferstich bei Sandrart aufmerksam gemacht, wo die mediceische Venus ein Werk des Phidias genannt wird, vermuthlich mit Bezug auf den angeblichen Fundort im Porticus der Octavia, welcher ja eine marmorne Venus des Phidias enthielt (s. oben p. 10). Wäre damals schon die Inschrift auf der Plinthe gewesen, so hätte Sandrart unmöglich von Phidias sprechen können. Wie sie später hinzukam, bleibt freilich ein Räthsel; denn aus der Verwechselung einer liebreizenden Thespiade (s. Plin. 36. 39), als deren Urheber man den Kleomenes ansah, mit der mediceischen Venus kann sie nicht erklärt werden [5]. Wir sind also für die Datierung der Statue auf ihren Stil und auf ihr Verhältniss zu den andern Typen angewiesen, worauf weiter unten zurückzukommen ist [6].

Menophantos. — Endlich lernen wir noch, auch wieder durch eine Künstlerinschrift, den Copisten einer griechischen Aphroditestatue aus der Kaiserzeit kennen. Sein Werk befindet sich im *Palazzo Chigi* zu Rom (abg. Denkm. d. a. K. II. 275) und stellt die Göttin dar, nackt in der Stellung der mediceischen, mit der Linken ein Gewand zur Verhül-

---

[1] Plin. 35. 156.
[2] Vgl. Brunn G. d. gr. K. I. p. 601. Jahn Sächs. Ber. 1861. p. 113 ff. Unten Cap. 6.
[3] Brunn G. d. gr. K. I. p. 545 f. Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 294.
[4] Gypsabgüsse des Polytechnikums p. 98 Anm.
[5] Wie es Kinkel a. a. O. versucht.
[6] S. Cap. 14.

lung des Schoosses emporziehend. Das Badekästchen, auf welchem das Ende des Gewandes liegt, trägt die Inschrift: Ἀπὸ τῆς ἐν Τρωάδι Ἀφροδίτης Μηνόφαντος ἐποίει, aus deren Buchstabenform sich die (nachaugusteische) Zeit des copierenden Künstlers ergiebt.[1] Das Original dagegen kann, da unter Troas mit Plinius (H. N. 5. 33) das von Antigonos gegründete Alexandria in Troas zu verstehen[2], möglicher Weise selbst noch dem vierten Jahrhundert angehören, und viel weiter als die Zeit des Lysimachos († 281), der als Hauptbeförderer der Stadt genannt wird, wird man dasselbe schon aus diesem äusserlichen Grunde nicht herabsetzen dürfen.

b. Aphroditebilder von unbekannten Urhebern.

Zu *Hermione*. Im Aphroditetempel daselbst stand eine Bildsäule aus weissem Marmor, sowohl durch ihre Grösse als ihre künstlerische Ausführung beachtenswerth[3]. Sie war der Aphrodite Pontia oder Limenia geweiht. — Stark[4] bringt damit die Darstellung einer unter Caracalla geschlagenen Bronzemünze von Hermione[5] in Verbindung: Venus stehend mit Cupido, ob nackt, wird nicht gesagt.

Zu *Rhegion*. Von besonderem Werth muss auch eine marmorne Aphrodite zu Rhegion gewesen sein, da sie Cicero (Verr. IV. 60. 135) unter den Beispielen derjenigen Kunstwerke aufführt, die man um keinen Preis sich möchte entreissen lassen, wie der Eros von Thespiae, die knidische Aphrodite des Praxiteles, die koische des Apelles u. a. Die Statue von Rhegion wird sogar noch zuerst genannt.

Im *Friedenstempel* zu Rom. Bei Anlass der nackten Aphrodite des Skopas, die nach der Meinung des Plinius unter der Masse der römischen Kunstwerke nicht zur gehörigen Geltung kam, nennt derselbe Autor[6] eine von Vespasian im Friedenstempel aufgestellte Venus, von der man nicht einmal den Urheber mehr kenne, obgleich sie des Ruhmes jener Alten würdig. Plinius denkt offenbar an Skopas oder Praxiteles.

Vermuthlich ebenfalls zu *Rom* befand sich die Marmorstatue, welche den Ovid zu dem bekannten Distichon[7] begeistert hat:

Cum fieret, lapis asper erat, nunc nobile signum,
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.

---

1) Brunn G. d. gr. K. I. p. 610.
2) Siehe Stark Sächs. Ber. 1860 p. 53.
3) Paus. II. 34. 11.
4) Sächs. Ber. 1860 p. 57.
5) Mionnet Suppl. IV. p. 262 f.
6) 36. 27.
7) Ars amandi III. 223.

Sie zeigte das Motiv der Anadyomene des Apelles auf plastischem Gebiet und war, da unter dem nobile signum nur ein Original verstanden sein kann, möglicherweise das Vorbild der unten (Cap. 17. a) zu nennenden Darstellungen dieses Typus. Das nuda bezeichnet ohne Zweifel völlige Entblössung. Denn abgesehen von den Bildungen der Genetrix gab es für die Römer bloss nackte und halbnackte Venusstatuen; wenn sie also ausdrücklich nuda genannt wird, so kann nicht das Gegentheil gemeint sein. Eine ihre Haare auspressende Venus wird niemals nackt genannt, sobald der Unterkörper verhüllt ist. — Ein bestimmter Urheber für dieses Kunstwerk lässt sich nicht ausfindig machen; die Beziehung auf die stehende Venus des Polycharmos [1]) bietet zu wenig Anhaltspunkte als dass ihr der Werth einer wissenschaftlichen Hypothese könnte beigelegt werden.

Ein Tempel der Venus victrix befand sich nach dem Kal. Amitern. zum 9. Oct. auf dem *Capitol.* Preller [2]) bringt damit die von Fabius Fabricianus nach Rom gesandte Ἀφροδίτη Νικηφόρος [3]) in Verbindung, in welchem Fall ein Anhaltspunkt für die Darstellungsweise der capitolinischen Tempelstatue gegeben wäre.

Von dem Cultusbild im *Tempel der Venus und Roma* erfahren wir durch eine zufällige Aeusserung des Dio Cassius (69. 4), dass es sitzend dargestellt war, seinem Charakter nach die siegreiche Stammutter des römischen Volkes.

In *Constantinopel.* Von den im Zeuxippos aufgestellten Denkmälern erwähnt Christodor in der Ekphrasis drei Aphroditebilder:

1°. Eine halbbekleidete von Bronze, welche das Gewand über den Schenkeln zusammenhielt; die Locken waren in einen goldigen Schleier gefasst [4]). Millingen (Anc. unedited monuments zu Pl. V.) zog die Aphrodite von Melos, O. Müller (Handbuch §. 376, 4.) die von Arles zur Vergleichung herbei. Allein das Motiv der einen Hand (φᾶρος συνήγαγεν) weist vielmehr auf den Typus der mit geschürztem Gewand bekleideten in der Haltung der mediceischen (s. unten Cap. 15. Gruppe 5).

2°. Eine nackte von Marmor, um deren Brust vom Nacken herab der Cestus geschlungen war [5]). Ueber ihre Beziehung zu einem noch erhaltenen Bronzetypus s. unten Cap. 22. a.

---

1) Plin. 36. 35. Vgl. Stark Sächs. Ber. 1860. p. 78 ff.
2) Röm. Mythologie p. 389. Anm. 2.
3) Plutarch Parall. 37.
4) V. 78—81. ἀπὸ στέρνοιο δὲ γυμνὴ
φαίνετο μέν, φᾶρος δὲ συνήγαγεν ἄντυγι μηρῶν,
χρυσείῃ πλοκαμῖδας ὑποσφίγξασα καλύπτρῃ.
5) V. 99—100. ἄλλην δ'εὐπατέρειαν ἴδον χρυσῆν Ἀφροδίτην
γυμνὴν παμφανόωσαν· ἐπὶ στερνῶν δὲ θεαίνης
αὐχένος ἐξ ὑπάτοιο χυθεὶς ἐλελίζετο κεστός.

3°. Eine völlig bekleidete mit dem Gürtel [1]). Vgl. Cap. 7. d.

Andere befanden sich nach dem Anonymus ebenda in der Sophienkirche und (eine gehörnte) im Senatsgebäude. Endlich werden von Papias eine Venus Luna, von Niketas Choniatas eine Gruppe der Venus und des Paris, in den Antiquitat. Constantinop. eine Venus zu Pferde mit dem Kamm in der Hand erwähnt [2]); Darstellungen, wie man sieht, von zum Theil ungriechischer und vielleicht alterthümlicher Auffassung. Ueber die zuletzt genannte vgl. unten Cap. 23 und den Anhang.

Eine siegreich und martialisch blickende Aphrodite, vom Sophisten Herodes geweiht, beschreibt Damaskios bei Photios 242. p. 342. Bekk. (siehe Müller Handb. der Archäolog. §. 376. 5. 6).

Eine ohne Zweifel plastische Composition hatte auch Apollonios Rhodios vor Augen, wo er die von Athene in den Mantel des Jason gestickten Arbeiten, darunter eine den Schild des Ares haltende und sich darin bespiegelnde Aphrodite schildert [3]). Dieselbe war ganz bekleidet; aber von der linken Schulter war das Gewand bis auf den Ellenbogen herabgefallen, sodass die Brust entblösst war. — Die Lebenszeit des Apollonios (Mitte des dritten Jahrhunderts vor Christo) giebt uns den terminus ante quem für das muthmassliche Original.

Von der Masse zeitlich meist unbestimmbarer Aphroditestatuen, die gelegentlich bei Pausanias erwähnt werden, und zu denen auch noch die zu rechnen, die ohne ausdrückliche Nennung in den Aphroditetempeln vorauszusetzen [4]), heben wir noch folgende hervor:

Zwei Bildsäulen der Aphrodite im Tempel des Ares zu *Athen* (Paus. I. 8. 4).

Eine Bildsäule der Aphrodite Pandemos in einem Tempel am Fusse der Akropolis zu *Athen*, nebst der ebenda befindlichen Peitho von einem nicht unbedeutenden Künstler (Paus. I. 22. 3).

Bildsäule der Aphrodite im Tempel des Zeus Aphesios auf dem *Geraneia*-Gebirge (Paus. I. 44. 9).

---

[1]) V. 288—290. Καὶ τριτάτην θάμβησα πάλιν χρυσῆν Ἀφροδίτην,
φάρεϊ κόλπον ἔχουσαν ἐπίσκιον· ἀμφὶ δὲ μαζοῖς
κεστὸς ἕλιξ κεχάλαστο, χάρις δ'ἐνενήχετο κεστῷ.

[2]) S. Clarac Musée de Sc. III. p. CXVII ff.

[3]) Argon. I. 743 ff.
ἑξείης δ'ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθερείη
Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος· ἐκ δὲ οἱ ὤμου
πῆχυν ἔπι σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
νέρθεν ὑπὲρ μαζοῖο· τὸ δ'ἀντίον ἀτρεκὲς αὔτως
χαλκείῃ δείκηλον ἐν ἀσπίδι φαίνετ' ἰδέσθαι.
Vgl. Visconti Pio Clem. III. p. 43. Anm. 3.

[4]) Vgl. die ethnographische Uebersicht des Aphroditecults bei Engel Kypros II. p. 433—536.

Aphrodite von Marmor in ihrem Tempel zu *Kenchreae* bei Korinth. (Paus. II. 2. 3).

Eine sehr grosse Bildsäule von weissem Marmor zu *Patrae* in einem Aphroditetempel beim Theater (Paus. VII. 20. 9).

Ebenda in andern ihr geweihten Heiligthümern zwei Bildsäulen, deren eine ein Menschenalter vor Pausanias durch Fischer im Meer gefunden worden war (Paus. VII. 21. 10). In einem Tempel ganz nahe beim Hafen ein Cultusbild in Form eines Akroliths (Paus. a. a. O.). Und in dem am Meer gelegenen Spazierwäldchen wieder eine Marmorstatue (Paus. VII. 21. 11).

Ueberrest einer Bildsäule der Aphrodite zu *Mantinea* in einem Tempel, der zum Andenken an die Seeschlacht bei Actium errichtet, zu Pausanias' Zeit aber bereits zerstört war. (Paus. VIII. 9. 6).

Marmorstatue in einem Tempel auf dem Markt zu *Tegea* (Paus. VIII. 48. 1).

Bildsäule zu *Kotilon* bei Phigalia, in einem unbedeckten Tempel (Paus. VIII. 41. 10) u. and.

II. KUNSTMYTHOLOGISCHER THEIL.

A. Die erhaltenen Denkmäler des alterthümlichen Stils.

EINLEITUNG.

Ueber die Kriterien der Aphroditebedeutung.

Neben den aus Holz geschnitzten Darstellungen der Aphrodite, von denen des Materiales halber Nichts auf die Nachwelt gekommen ist, gab es frühe auch schon Bilder von Thon oder von Stein, im eigentlichen Griechenland allerdings durchgängig erst etwas später, als auf den Inseln und an den benachbarten Küsten des Orients. Unsere Museen sind voll von alterthümlichen Idolen. Dass sich unter der fast zahllosen Menge derselben auch Aphroditen erhalten haben, leidet keinen Zweifel. Während aber bei den Schnitzbildern die Bedeutung gesichert und nur unsre Vorstellung von ihnen mangelhaft ist, findet hier das Umgekehrte statt; die Bilder sind gegeben und liegen zur Anschauung vor; ihre Bedeutung dagegen ist vielfach zweifelhaft. Aufgabe der Wissenschaft ist es und zwar nicht immer eine gar leichte, zu bestimmen, welche darunter wirklich Aphrodite und welche Demeter, Kora oder andere Gottheiten sind.

Die Schwierigkeit dieser Bestimmung hat einen doppelten Grund; theils liegt sie darin, dass in der That gewisse Auffassungen dieser oder jener Gottheit mit der der Aphrodite zusammen fallen, wie namentlich bisweilen die der Hera und der Persephone, theils und hauptsächlich in dem Umstand, dass die alterthümliche Kunst noch nicht zur Typenbildung fortgeschritten war. Vor dem fünften Jahrhundert sind die Körperformen oder die Bekleidung nirgends oder nur in den seltensten Fällen in der Art typisch, dass der Charakter einer Gottheit daraus erkannt

werden könnte; höchstens erlauben sie einen Schluss auf das, was eine Figur nicht ist. Die Kunst begnügt sich, ihre Gestalten durch Symbole oder durch symbolische Geberden zu unterscheiden, und von diesen muss daher die Untersuchung ausgehen, wenn sie sich nicht ins unbestimmte Gebiet der blossen Möglichkeiten verlieren will.

Als aphrodisische Symbole oder Attribute [1]), die für die alterthümliche Kunst in Betracht kommen, lassen sich vor Allem der Kopfschmuck des Polos [2]), die Blume [3]), besonders Myrthe und Rose [4]), der Apfel [5]), unter den Thieren die Taube [6]), der Hase [7]), der Bock [8]), der Widder [9]), die Schildkröte [10]) bezeichnen, (Stier und Löwe gehören ausschliesslich dem Orient an) [11]); als aphrodisische Geberden die das Gewand aufnehmende Linke, und vielleicht die auf die Brust gelegte Rechte [12]).

Von diesen Symbolen ist indess kein einziges für sich allein zur Sicherstellung des Aphroditecharakters genügend, da sie alle entweder thatsächlich auch andern Göttern zukommen, oder wenigstens nicht als ausschliesslich aphrodisisch dürfen bezeichnet werden. Noch am zuverlässigsten wäre die Taube, obgleich gewisse Arten auch für Kora [13]) und Gaea [14]) symbolisch waren; wenn sie sich nur immer von andern Vögeln, von Schwan, Ente, Adler unterscheiden liesse. Den Polos tragen

---

1) Vgl. darüber im Allgemeinen Gerhard Gr. Myth. I. §. 374 und 375. Welcker Gr. Götterl. II. p. 716 ff. Ueber ihre Bedeutung, sowie ihre Beziehung zu den verschiedenen Auffassungen der Aphrodite als Urania und Pandemos s. unten Cap. 3. d.

2) Ueberliefert bei der Aphrodite des Kanachos, Paus. II. 10. 5.

3) Ἐφ' ἱμερτὸν φέρει ἄνθος. Hom. Hymn. X. Vgl. Engel Kypros II. 293. Preller Griech. Mythol. I. p. 282. f.

4) Paus. VI. 24. 7.

5) Wiederum bei der Kanachäischen, Paus. II. 10. 5.

6) Besonders auf Cypern und auf dem Berge Eryx. Vgl. Engel a. a. O. p. 180 ff. Movers Phoenik. I. p. 632.

7) Ἱερεῖον τῇ Ἀφροδίτῃ ἥδιστον· οἶσθα γάρ που τὸ περὶ τοῦ λαγῶ λεγόμενον, ὡς πολὺ τῆς Ἀφροδίτης μέτεστιν αὐτῷ. Philostrat. imag. I. 6.

8) Als Träger der Pandemos zu Elis. Paus. VI. 25. 2.

9) Auf cyprischen Münzen bei de Luynes Numismat. et Inscriptions Cypriotes 1852, pl. 1. 5, 3 u. 6, 5.

10) Unter dem Fuss der Urania des Phidias zu Elis. Paus. VI. 25. 1.

11) Vgl. über sie Lajard Recherches sur le culte de Vénus. 3ième Mém.

12) Ersteres durch eine Reihe am ehesten auf Aphrodite zu deutender Denkmäler bezeugt. Letzteres nach Gerhard ein Merkmal der Aphrodite Apostrophia und eine Andeutung des Todesschlafs, vgl. Hyp. Röm. Studien II. p. 161, und Ueber Venusidole. Akad. Abhh. I. p. 265. Ein irgend wie überzeugender Nachweis ist noch nicht geleistet. Auf der apulischen Amphora in *Neapel*, publ. von Jahn, Arch. Zeit. 1867. Tf. 220, hat das Motiv schwerlich eine symbolische Bedeutung, auch wenn der Rückschluss von einem so späten Denkmal erlaubt wäre. Eher könnte die inschriftlich als Urania bezeichnete Büste der Sammlung Medinaceli zu *Madrid* (Hübner Ant. Bildw. No. 552), welche beide Hände auf die Brüste legt, in Anschlag gebracht werden.

13) Preller Gr. Myth. I. p. 662.

14) Gerhard Gr. Myth. I. §. 138. 5.

auch Hera, Athene[1]) und andere. Den Apfel finden wir als Granatfrucht unter den Attributen der Kora, den Hasen[2]) und den Bock im Kreis des Dionysos. Und gerade die zwei Symbole, auf die wir ihres häufigen Vorkommens halber am meisten angewiesen wären, die Blume und das Aufnehmen des Gewandes, haben in der alterthümlichen Kunst einen so allgemeinen Charakter, dass es wenig mythische Personen geben wird, wo nicht das Eine oder das Andere einmal vorkommt[3]); während umgekehrt der Widder und die Schildkröte, die kaum zu Verwechselungen Anlass gäben[4]), unter den erhaltenen Denkmälern fast keine Vertretung haben.

Da kommt es denn der Erklärung zu statten, dass das am Symbol sich erfreuende Alterthum gewöhnlich beide Hände in Mitleidenschaft gezogen und entweder mit Attributen ausgestattet oder zu symbolischen Geberden verwendet hat. Wenn Eines das Andere unterstützt und etwa auch der Fundort als Cultusstätte der Aphrodite bekannt ist, scheint denn doch einige Wahrscheinlichkeit für die Deutung gewonnen zu sein. Durch Rückschlüsse von griechischen Reliefs, wo Aphrodite aus dem Zusammenhang erkenntlich, oder von archaistischen Figuren, denen Eros, resp. Eroten beigegeben, kann die Wahrscheinlichkeit in vielen Fällen zur Gewissheit gesteigert werden.

---

[1]) Gerhard über die Minervenidole Athens. Akad. Abhh. I. Tf. 22.

[2]) Siehe Stephani Compte-rendu de la commiss. imp. arch. de St. Pétersb. 1862. p. 62 ff.

[3]) Für die Blume mag beispielsweise auf die Hebe des *korinthischen Puteals* (abg. Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I. p. 134), auf ein paar Figuren des *thasischen Reliefs* (ebenda p. 152), sowie auf die thronenden des *Harpyienmonuments* (ebenda p. 156) verwiesen werden. — Dass die Gewandhebung nicht auf Aphrodite beschränkt war, vielmehr als Bezeichnung der Grazie fast auf alle weiblichen Figuren übertragen wurde, ist bekannt. Wir finden sie häufig noch in der vollendeten Kunst, z. B. bei den Karyatiden (vgl. Clar. Pl. 442—445), bei der Flora (Clar. 438 B.), besonders häufig auf Reliefs (selbst Grabreliefs).

[4]) Höchstens könnte diess bei einer sitzenden Figur des *Harpyienmonuments*, deren Thronlehne mit Widderköpfen geschmückt ist, der Fall sein.

III. CAPITEL.

Uebersicht der alterthümlichen Aphroditedarstellungen.

a. Die cyprische Aphrodite.

Die primitivste anthropomorphische Gestaltung, was die erhaltenen Steinbilder betrifft, scheint uns in einer Anzahl auf Cypern gefundener Denkmäler aufbewahrt zu sein.

Wir haben zwar das Ungriechische von der Betrachtung ausgeschlossen und sind nicht gemeint, das Cyprische ohne Weiteres für griechisch zu erklären, zumal nicht die ältesten Bildwerke, um die es sich hier handelt. Allein wie die Insel ihrer geographischen Lage nach in der Mitte liegt zwischen dem Orient und Hellas und wie die phönicische (und phrygische?) Urbevölkerung sich schon früh mit griechischen Colonisten in den Besitz des Landes theilen musste[1]), so nimmt auch die cyprische Kunst eine gewisse Mittelstellung ein, den Uebergang zeigend von den orientalischen Typen zu den hellenischen und somit das erste noch halb fremdländische Glied in der griechischen Kunstentwicklung bildend, wenigstens für diejenigen Götterkreise, die hier überhaupt eine Pflege fanden. Ein solcher Zusammenhang einerseits mit der phönicischen und ägyptischen, andrerseits mit der griechischen Kunst steht ausser Frage, und kann bei Aphrodite, der cyprischen Göttin κατ' ἐξοχήν, fast handgreiflich nachgewiesen werden. — Schon die allgemeine Uebertragung ihres Namens auf die phönicische Astarte[2]) macht eine Aehnlichkeit der Darstellungsweisen wahrscheinlich; man kann sich aber selber von dieser Aehnlichkeit überzeugen durch den Vergleich der cyprischen Steinbilder mit ein paar zu Tyrus gefundenen Figuren im *Louvre*[3]), die mit Recht für Astartebilder gelten und die auch, im Fall sie es nicht wären, einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang zwischen ihrer Heimath und Cypern ausser Zweifel setzen[4]). Aehnliche sind in

---

[1]) Ueber die frühesten Beziehungen zwischen Cypern und Griechenland siehe Engel Kypros II. p. 79 ff. Namentlich werden Arkadien und Sikyon mit der Insel in Verbindung gebracht. Der Arkadier Agapenor gründet ein Heiligthum der Aphrodite in Paphos. Paus. VIII. 5. 2. Eine andere Hauptcultusstätte, Golgoi, war eine sikyonische Colonie. Auch auf Samos wurde die cyprische Aphrodite verehrt. Plutarch Quaest. gr. 54.

[2]) Siehe Engel Kypros II. p. 434 ff.

[3]) Arch. Anz. 1856 p. 176 unten.

[4]) Vgl. Curtius in den Nuove Mem. dell' Instituto 1865, p. 373 ff. Noch weiter in den Orient zurück führen zwei aus Bagdad stammende Terracotten der assyrischen Aphrodite bei Layard Discov. in the ruins of Ninive and Babylon p. 477.

assyrischen Gräbern (zusammen mit Cylindern) auf der Insel selbst gefunden worden[1]. — Die Verwandtschaft aber der cyprischen Bildwerke nach der anderen Seite wird aus der folgenden Uebersicht zur Genüge hervorgehen.

Natürlich ist mit der Constatierung dieses Zusammenhanges noch lange nicht gesagt, dass sich die griechische Kunst aus orientalischen Keimen entwickelt habe. Wir werden im Gegentheil sehen, dass die fremden Elemente, an welche der griechische Archaismus sich anlehnt, mit dem Fortschritt der Kunst alle wieder verschwinden, dass die Aphrodite der Blüthezeit nichts als etwa noch einzelne Symbole mit den früheren Gestaltungen gemein hat.

Die betreffenden cyprischen Denkmäler nun befinden sich jetzt der Mehrzahl nach in den Sammlungen von *Berlin* (Museum VII. Saal) und *Paris* (Musée Nap. III.); Einiges auch in *London* (zweites Vasenzimmer des britischen Museums), im Alterthums-Museum zu *Turin*, in der Irenenkirche zu *Constantinopel*[2] u. and. Nach Berlin sind sie hauptsächlich durch L. Ross, und neuerdings eine Anzahl durch Friederichs, nach Paris durch Mas-Latrie (auf Veranlassung von Ross) und de Vogüé gebracht worden; doch gebührt Ross das Verdienst, zuerst auf ihre kunstgeschichtliche Bedeutung aufmerksam gemacht zu haben[3]. — Sie stammen meist aus Idalion (Dali), wo ein berühmtes Heiligthum der Aphrodite stand, sind von mittlerer Grösse, zum Theil auch klein, und aus weichem, hellfarbigem Kalkstein gebildet, seltener aus Thon[4]. Von der ursprünglichen Bemalung sind noch überall Spuren erhalten. Der Rücken ist wie bei den ägyptischen Bildwerken platt. — Die hohe Wahrscheinlichkeit, dass wir es mit Aphroditebildern zu thun haben, beruht auf der Coincidenz gewisser für diese bezeichnender Attribute (Blume, Taube, Böckchen) mit dem Fundort Idalion. Doch sind manche Attribute zweifelhafter Natur; einige im Uebrigen sehr ähnliche Figuren auch mit Attributen versehen, deren aphrodisische Bedeutung sich nur

[1] S. Archäol. Zeitg. 1870 p. 122. III. n. 33.

[2] Ueber die an letzterem Ort befindlichen vgl. Dumont in der Rev. arch. 1868 XVIII. p. 241 ff. Der jüngst erschienene Katalog von Gould soll höchst ungenügend abgefasst sein.

[3] Inselreisen IV. p. 100. Monatsbericht der Berliner Akademie 1846. p. 271. — Ueber die französischen Erwerbungen siehe Rev. arch. 1846. III. p. 190, 1862. V. p. 345, VI. p. 244. In Turin befinden sich die Reste der reichen Sammlung des Cav. Palma di Cesnola, die im März 1870 zu Paris versteigert wurden. Siehe Arch. Anz. 1867 p. 75. Einen (mir leider nicht bekannten) Katalog hat Fröhner redigiert: Antiquités Cypriotes provenant des fouilles faites en 1866 par Monsieur de Cesnola. Aus dieser Sammlung sind zum Theil auch die Friederichs'schen Ankäufe gemacht worden. S. das Verzeichniss in der Archäol. Ztg. 1870, p. 121 ff.

[4] Wo daher im Folgenden das Material nicht ausdrücklich angegeben, ist Kalkstein gemeint. Ueber Material und Farbenauftrag vgl. den Nachtrag von K. Bötticher zum Verzeichniss der Bildhauerw. des Berl. Mus. p. 44 f.

mit Mühe nachweisen lässt. — Für die Terracotten ist als besonders ergiebiger Fundort ausser Idalion noch Kition (Larnaka) zu nennen.

Am rohesten und in ihrer Bedeutung am meisten problematisch erscheinen ein paar langgestreckte Figuren[1] in faltenloser, einst durch Farbe markierter Gewandung, welche gegen unten einen etwas breiteren Körper bildet. Ihre Aufzählung an dieser Stelle ist durch das Motiv ihrer Arme und die auch sonst bei der cyprischen Aphrodite wiederkehrende hohe (phrygische?) Mütze begründet.

Zwei davon stammen aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Caylus und sind nur in Bezug auf die Seiten verschieden[2].

1°. Die eine, jetzt in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Description somm. du cab. des méd. No. 4657, abg. bei Lajard Rech. sur le culte de Vénus Tf. 22. 2). Ohne Attribute, aber in der Haltung der Arme (der eine gesenkt, der andre auf die Brust gelegt) mit den gleich zu nennenden Idolen übereinstimmend[3]; 49 Centimeter hoch.

2°. Die andere abgebildet bei Gerhard Kunst der Phönicier. Akad. Abhh. Tf. 44. 5.

3°. Eine dritte, ebenfalls in der *Nationalbibliothek* (Description somm. Salle de Luynes No. 665), mit Halsband und Ohrgehänge, hat in der auf die Brust gelegten Linken bereits eine Blume, auf dem Kopf den Polos.

4°. Zu einer ähnlichen Figur scheint der aus Idalion stammende langgestreckte Oberkörper mit hoher Mütze im Alterthums-Museum zu *Turin* (Glastisch der cyprischen Sachen) zu gehören; Brüste sind indess keine angegeben.

5°. Beide Hände hat auf der Brust die 39 Centimeter hohe *Berliner* Figur (Nachtrag zum Kat. No. 44)[4].

Einen Schritt weiter, insofern die Proportionen des menschlichen Körpers durchschnittlich richtig, wenn auch schwerfällig gegeben, die Gesichtsformen bestimmter ausgebildet sind, bezeichnet eine andere

---

[1]) Die Proportionen erinnern an gewisse Figuren der etruskischen Kunst, wie den zu *Volterra* gefundenen Lar oder Genius bei Gori Mus. Etrusc. I. Tf. 104. Mus. Etrusc. Chius. Tf. 70. 1.

[2]) Wenn es nicht etwa ein Fehler des Zeichners und beide identisch sind.

[3]) Gar viel darf man allerdings aus dieser Haltung der Arme nicht schliessen, da sie weniger für die Person als für die Kunstrichtung charakteristisch zu sein scheint. Wir treffen sie namentlich häufig bei ägyptischen Sculpturen, wo sicher nicht an Aphrodite zu denken ist. Vgl. z. B. die alterthümliche Priesterin bei Schnaase Gesch. d. bild. Künste I. p. 373. — Auch die altetruskische Büste des *brit. Museums*, welche in der Grotta dell' Iside zu Vulci gefunden wurde (abg. Micali Mon. ined. Tf. 6. 2. Reber Kunstgeschichte p. 388) wird man trotz der auf die Brust gelegten Linken kaum für Aphrodite nehmen.

[4]) Vgl. das schon genannte Brustbild der Sammlung Medinaceli zu *Madrid* (Hübner Ant. Bildwerke No. 552) und Aehnliches bei der sogenannten Venus-Proserpina (Cap. 4).

Classe von Figuren, die sich zugleich durch stärkere Betonung des Putzes und eine mehr an die ägyptische Haube erinnernde Kopfbedeckung unterscheiden.

6⁰. Unter den Denkmälern des Musée Napol. III. im *Louvre* ist dieser Typus sowohl durch Kalksteinbilder als durch Terracotten repräsentiert; doch tragen die letzteren den Modius auf dem Kopf, in der Hand bisweilen eine Taube. Die Kalksteinbilder 50 bis 60 Centimeter, die Terracotten circa 20 Cent. hoch, diese wie jene wegen der jetzt fehlenden Bemalung fast ganz faltenlos.

7⁰. Eine Statuette der ehemaligen Sammlung *Raifé*, die sich vielleicht auch noch in Paris befindet [1]), ist abgebildet in der Arch. Zeitung 1867, Tf. 228, mit Erklärung von O. Jahn ebenda p. 123. In der Rechten hält sie eine Frucht, die Linke ist zum Zweck der Gewandhebung senkrecht an den Leib geschlossen.

8⁰. Drei oder vier ziemlich rohe Exemplare im *britischen Museum*, mit einem Becher oder einem kelchartigen Gegenstand in der Hand.

Sorgfältiger gearbeitet sind ein paar *Berliner* Torse (Nachtrag zum Kat. No. 34 und 40 bis 43).

9⁰. Nachtr. No. 34, mit beiden Händen ein Böcklein vor der Brust tragend (abg. bei Lajard Rech. Pl. XXI. 1).

10⁰. Nachtr. No. 42, mit Becher (?) in der Rechten (abg. bei Gerhard Kunst der Phön. Akad. Abhh. Taf. 47. 2).

11⁰. Nachtr. No. 43, mit Blume in der Linken (abg. bei Lajard Rech. Pl. XXI. 2. und Gerhard a. a. O. 47. 1).

Die beiden letzteren sowie auch die nicht speciell aufgezählten sind nur bis zu den Hüften erhalten, waren aber jedenfalls nicht von übertriebener Schlankheit, nach der auf der rechten Seite ganz erhaltenen mit dem Böcklein (No. 9) zu urtheilen, eher von auffallender Kürze. Ihre Höhe wechselt zwischen 12 und 42 Centimeter; die mit dem Böcklein hat 50.

12⁰. Zwei ganz erhaltene im Alterthums-Museum zu *Turin*, wenig über 1′ hoch, mit hoher polosartiger Mütze und Halsband, die Haare hinter den Ohren auf die Schultern fallend; die rechte Hand (ich glaube ohne darin befindlichen Gegenstand) auf der Brust, mit der Linken den Gewandsaum fassend.

13⁰. Von den 1867 durch den französischen Consul in *Larnaka*, Colonna Ceccaldi, ausgegrabenen und in seinem Besitz befindlichen Denkmälern sind einige hiehergehörige abgebildet in der Rev. arch. 1869. XIX. pl. VI. 2.

[1]) Ob identisch mit No. 4656 der Descr. somm. du cab. des médailles?

Einzelne Köpfchen, die ihrem Typus nach Bruchstücke von dergleichen Figuren, sind überallhin zerstreut [1].

Alle, wenn so weit erhalten, sind mit einem schweren Halsband versehen, manche überdiess mit einer Brustkette und daran hängendem Amulet sowie mit umständlichen Ohrgehängen. Das Haar ist an der Stirn gewöhnlich nicht sichtbar; wo es der Fall, ist dasselbe nach altgriechischer Weise in regelmässige Löckchen geordnet (Beispiele für beides die Berliner Torse No. 10 und 11); hinter den Ohren fällt es perrückenartig auf die Schulter, ohne dass es immer als wirkliches Haar qualificiert wäre [2]. Das Gewand ist ein eng anliegender, an sich faltenloser, aber einst mit Falten bemalter Aermelchiton, ungewiss, ob gegürtet oder bis zur Hüfte mit einem besonderen Brusttuch (von der Art des späteren Diploidion) bedeckt; selten, wie bei der Raifé'schen Figur, gürtellos bis auf die Füsse fallend. Die letzteren überall, wo sie vorhanden, nackt. — Die eine Hand ist gesenkt, um den Chiton empor zu ziehen, mit der anderen halten sie je ein Attribut unter der Brust an den Leib gedrückt: eine Frucht, wie die Statuette der Raifé'schen Sammlung (No. 8), oder eine Blume, wie die Berliner No. 11, oder einen becherartigen Gegenstand, wie die andere Berliner No. 10 und fast sämmtliche des brit. Museums (No. 13) [3]; endlich auch eine Taube, wie die mit dem Modius versehenen Terracotten des Louvre (No. 6). Ob die beiden Turiner Figuren (No. 12), welche nichts halten, desswegen von dieser Classe auszuscheiden sind, weiss ich nicht. — Die kurz proportionierte, auf der linken Seite verstümmelte Berliner Figur (No. 9) trägt ausnahmsweise, und diessmal mit beiden Händen, ein Böcklein vor sich [4].

---

1) Ausser den genannten Sammlungen z. B. in *Wien* (Sacken und Kenner Die Sammlungen des Münz- und Antiken-Cabinets p. 255), in *Gratz* (Bullet. dell' Inst. 1868 p. 224), in *Zürich* (Benndorf Die Ant. von Zür. in d. Mittheil. d. antiquar. Ges. 1872, p. 127, n. 3).

2) Ein zu Tegea gefundenes im Mus. der arch. Gesellsch. zu *Athen* befindliches Köpfchen ohne hinten herabfallende Haare (abg. Nuove Mem. d. Inst. 1865, Tf. VI 5) macht daher trotz seiner cyprischen Kopfbedeckung nicht den Eindruck einer gleichartigen Göttin. Die Herkunft wäre sonst vielleicht kein Hinderniss, es mit den im Text genannten zusammen zu stellen (s. oben p. 26 Anm. 1).

3) Bei den letzteren vielleicht auch ein Rosenkelch. Aldenhoven Annal. 1869, p. 110 erinnert für den Becher an die sikyonische Aphrodite-Priesterin, welche λουτροφόρος genannt wurde (Paus. II. 10. 4), was bei den bekannten Beziehungen zwischen Cypern und Sikyon von mehr als zufälliger Bedeutung sein könnte. Allein die Priesterin heisst so von dem Bereiten des Badewassers für die Brautleute (Engel Kypros II. 330), wofür der Becher doch kein passendes Symbol. Und ausserdem ist der Gegenstand überall sehr fraglich, oft vielmehr einer Blume ähnlich.

4) Durch die Stelle des Joann. Lydus De mens. IV. 45: Ἐν δὲ τῇ Κύπρῳ πρόβατον κωδίῳ ἐσκεπασμένον συνέθυον τῇ Ἀφροδίτῃ, wird die Ziege als aphrodisisches Attribut nicht erklärt, eher noch durch Lucian Dial. meretr. 7, wo der Pandemos eine weisse Ziege geopfert wird. Deutliche Reste eines Böckchens soll auch eine kleine *Berliner* Alabasterfigur (Nachtr. z. Katal. No. 47) zeigen.

Den durchschnittlichen Gesichtstypus, namentlich die als platte, halbmondförmige Vorsprünge gebildeten Augen, die übrigens, wie vieles Andere, einst durch Farbe belebt waren, zeigt am besten eine lebensgrosse Maske des *Berliner* Museums (Nachtrag zum Katalog No. 52). — Doch sind Ausdruck und Formen im Einzelnen häufig verschieden, bei dem den Becher haltenden Berliner Torso (No. 10) zum Beispiel durch den lächelnden Mund und die merkwürdig kurze Oberlippe modificiert[1]).

Diese ganze Classe steht der orientalischen Kunst noch sehr nahe. Wenn man hie und da, wie in der conventionellen Anordnung der Stirnhaare, bereits altgriechische Anklänge wahrzunehmen glaubt, so ist doch der Gesichtstypus ein durchaus eigenthümlicher; die steife Haltung und die Kopftracht deuten entschieden auf ägyptische, die Bekleidung auf assyrische Einflüsse hin.

Aus diesem Grunde haben wir bisher

14° eine Statuette übergangen, die ihrem Fundort, Material und allgemeinen Charakter nach keine besondere Stelle verdienen würde, bei der uns aber zum ersten Mal die Form des altgriechischen Peplos, der die linke Brust frei lässt und rechts in Zickzackfalten herabhängt, sowie die auf Schultern und Brust fallenden Haarstränge entgegentreten, während Hals- und Ohrenschmuck weggeblieben sind. Es ist No. 35 des *Berliner* Museums (abg. bei Ross Inselreisen IV. p. 101); ohne die Füsse, die jetzt fehlen, 33 Centimeter hoch. Ob der Gegenstand, den sie mit der Rechten vor sich hält, ein Rosenkelch (wie Bötticher im Nachtrag des Katalogs sagt), oder nicht vielmehr ein Becher, bleibt zweifelhaft.

15°. Dieselbe Auffassung zeigt nach dem Katalog No. 39; ohne Kopf, 27 Centimeter hoch.

In cyprischen Kalksteinbildern scheint sonst dieser Typus nicht vertreten zu sein; ob in Terracotten, weiss ich nicht; abgebildet sind mir keine vorgekommen.

16°. Dagegen zeigt den schräg laufenden Umwurf des Peplos (hier von der linken Schulter herab) ein merkwürdiger und in Bezug auf das Material sogar einzig dastehender cyprischer Marmortorso, der aus

---

[1]) Dass dagegen der lebensgrosse bemalte Terracottenkopf des *britischen Museums* (Glastisch II. Guide p. 41. 4), den der Consul Sandwith von Idalion mitbrachte, in den Kreis der Aphroditen gehöre, dafür giebt es durchaus keinen Anhaltspunkt mehr. Die niedrige Stirn, die hervorstehende, gebogene Nase, die grossen Augen bei auffallend schmalem Mund, vereinigen sich zu einem ganz abweichenden Ausdruck. Er scheint eher mit dem überlebensgrossen Kopf verwandt zu sein, den Conze unter den cyprischen Denkmälern der *Turiner* Sammlung hervorhebt (Arch. Anz. 1867, p. 76 oben).

dem Cabinet Gravier von Marseille nach *Lyon* gekommen, (abg. schon bei Montfaucon II. 2, Tf. 139. 2; besser, doch immer noch ungenügend, Clar. pl. 626 A, 1290 B[1]): ein blosser Oberkörper ohne linken Arm, mit Modius auf dem Kopf, unter welchem eine conventionell gebildete Lockenperrücke weit auf den Rücken und in einzelnen Flechten auf die Brust herabfällt. Die Halsbänder fehlen, doch hat sie den Modius mit Arabesken verziert und ein Ohrgehänge von Perlen, wie wir auch anderswo den Schmuck der Ohren sehr umständlich behandelt gefunden haben; in der Rechten hält sie eine Taube. 62 Centimeter hoch[2].

Von alterthümlichen Sitzbildern, die aus Cypern stammen, möchte

17° die mit Ohrringen und Halsketten versehene *Turiner* Figur (vgl. Conze im Arch. Anz. 1867, p. 75), welche die Rechte auf die Brust legt, die Linke vorgestreckt hat, ihres Schmuckes halber zu den Aphroditen gerechnet werden dürfen; 45 Centimeter hoch, »scheinbar von weichem Stein«.

18°. Sitzende weibliche Kalksteinfiguren, angeblich aus Cypern stammend, befinden sich ferner in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 255).

19°. Thronende Göttinnen von demselben Material, mit einem Knaben (Leichnam des Adonis ?) im Schooss, in *Berlin* (Nachtr. zum Kat. No. 48—50), von roher Arbeit und höchst zweifelhafter Bedeutung[3]; 15—22 Cent. hoch.

Wo das auf dem Schooss liegende Figürchen ein Kind, wie bei einer Reihe von cyprischen Statuetten im Museum von *Gratz* (s. Pervanoglu im Bullet. dell'inst. 1868. p. 221) und im Museum der archaeol. Gesellsch. zu *Athen* (eine davon abgebildet in der Rev. arch. 1869. XIX. p. 342), da ist an Aphrodite nicht mehr zu denken.

Zeitbestimmung. — Wenn wir die Periode zu bestimmen versuchen, in welche diese Aphroditebilder gesetzt werden müssen, so giebt uns hierüber der Stil und der Vergleich mit den orientalischen und griechischen Bildwerken eine leider nur unzureichende Auskunft. Als feststehend kann angesehen werden, dass die echt nationalen Typen, wie sie in den meisten Kalksteinbildern ausgeprägt sind, ihrer Entstehungszeit nach dem griechischen Archaismus vorangehen. Und auch wo sich die Verwandtschaft mit dem letzteren in cyprischen Producten be-

---

[1] Wo als Aufbewahrungsort fälschlich England, im Text das britische Museum angegeben wird.

[2] Genaueres über den Lyoner Torso giebt Benndorf im Arch. Anz. 1865, p. 71 f.

[3] Eine ähnliche Figur von Kalymna im *brit. Museum* »vor sich einen nackten Knaben haltend« wird als Demeter gefasst. Arch. Ztg. 1848, p. 279. 17.

Digitized by Google

merklich macht, ist nicht ohne Weiteres das umgekehrte Verhältniss anzunehmen. Die Aeusserungen des griechischen Kunstgeistes auf cyprischem Boden, wo eine bereits bestehende Technik ihm entgegen kam und ihn anregte, können so alt gewesen sein wie die des Mutterlandes, und die Denkmäler scheinen diess in der That ihrer Mehrzahl nach zu bestätigen. Für kleine Aphroditenidole von Paphos haben wir das Zeugniss bei Athen. 15. 676 A., dass Herostratos von Naukratis in Aegypten ums Jahr 685 nach Cypern gekommen sei, ein solches (spannenlang und von sehr alter Arbeit) gekauft und mit in seine Heimath genommen habe. — Also schon am Anfang des siebenten Jahrhunderts wurde die Production solcher Idole als Handelsartikel betrieben, womit die massenhaften Funde sehr wohl übereinstimmen [1]. Viel früher aber als das siebente Jahrhundert dürfen die ersten Kunstbestrebungen des griechischen Mutterlandes nicht gesetzt werden.

Späteres aus Cypern. — Die Beziehungen zwischen cyprischer und griechischer Kunst offenbaren sich nun aber keineswegs bloss in der Aehnlichkeit der archaischen Typen. Bei dem regen Verkehr, der von früh an zwischen beiden Ländern herrschte, kann es nicht Wunder nehmen, dass, wie anfangs die cyprisch-phönicische Symbolik in Griechenland Aufnahme fand, so andrerseits die speciell cyprische Kunstübung mit der Zeit durch griechische Einflüsse verdrängt ward [2].

Zeugniss davon geben zunächst verschiedene Statuetten und Fragmente aus späteren Perioden, die, von Mas Latrie erworben, zusammen mit den alterthümlichen nach Paris gekommen sind [3]. So zeigt

20⁰ die schlanke, 0,76 M. hohe Kalksteinfigur der *Nationalbibliothek* zu Paris (abg. Clar. pl. 560 B, 1283 [4]), besser bei Lajard Rech. pl. 20. 1.), obgleich sie ebenfalls aus Cypern stammt und ziemlich roh ausgeführt ist, ein offenbar späteres, nicht mehr der alterthümlichen Kunst angehöriges Gewandmotiv, indem der um den Oberkörper herumgeschlagene Mantel in einem spitzen Zipfel am Leib herabfällt. Die Füsse sind beschuht; auf dem Kopf jene eigenthümliche, spitz aufsteigende Mütze, welche durch verschiedene Denkmäler als ein Charakteristicum der cyprischen Göttin erwiesen ist [5].

---

[1] Ueber Terracotten als Handelsartikel vgl. Gerhard Bull. d. Inst. 1829 p. 189. Prodromus p. 231. 10. 388 ff. Arch. Ztg. 1848 p. 278.

[2] Ueber den frühzeitigen Hellenismus auf Cypern siehe Preller Gr. Myth. I. p. 274.

[3] S. Rev. arch. 1846. III. p. 190.

[4] Wo sie fälschlich als Terracotta bezeichnet wird.

[5] Vgl. Wieseler Denkm. d. a. K. II. p. 136. No. 257., der aber freilich zwischen ihr und dem etruskischen Tutulus nicht genauer unterscheidet, wie ich denn auch Curtius nur bedingtermassen zustimmen kann, wenn er diese Mütze eines ihrer sichersten Erkennungszeichen nennt (Arch. Anz. 1879, p. 11). Aehnliche Kopfbedeckungen kommen in der alterthümlichen Kunst nicht nur bei der etruskischen Juno, die von Aphrodite sehr

21°. Ganz ähnlich ein paar Figuren im *Louvre* (Musée Napoléon III.), bei deren einer die blumentragende Rechte vom Körper gelöst ist.

22°. Der *ebendaselbst* befindliche kleine Torso dagegen, der auf dem linken Arm ein Rind trägt (abg. Clar. pl. 560 B, 1283 B, besser im Bulletin archéol. de l'Ac. franç. 1855. Tf. 2), hat den Mantel einfach um die Hüfte geschlagen. Seine Deutung auf Aphrodite scheint mir der sicheren Begründung zu entbehren [1].

23°. Ein paar zu Larnaka gefundene Sitzbilder späteren Stils von Terracotta sind aus der Sammlung Cesnola für *Berlin* erworben worden [2], und mit ihnen auch eine nackte Figur aus Alabaster [3].

Namentlich aber zeugen für den unwiderstehlichen Einfluss des Hellenismus eine Anzahl vortrefflicher, nur freilich ihrer Bedeutung nach problematischer Köpfe.

24°. Ein noch älterer, dem fünften Jahrhundert angehöriger Kolossalkopf im *Louvre* (abg. Magaz. pitt. 1871, p. 341) [4].

25°. Ein weiblicher Kopf von hieratischem aber grossartigem Stil im Museum der arch. Gesellsch. zu *Athen* (Pervanoglu im Bullet d. inst. 1865. p. 135), mit verziertem Polos und Schleier.

26°. Zwei ähnliche im Museum von *Gratz* (Derselbe im Bullet 1868. p. 224).

27°. Zwei, welche den Stil der griechischen Nachblüthe mit cyprischer Herkunft verbinden, im Besitz von Hrn. Brockhaus in *Leipzig* (publiciert von O. Jahn in der archäol. Ztg. 1864. Tf. 188, vgl. p. 173. Gypsabgüsse in Berlin und anderswo). Der grössere (Taf. 188, No. 1 und 1a.) 18″ rhein. trägt eine wohlerhaltene Mauerkrone darunter reiches, welliges Haupthaar, welches hinter die mit Gehängen versehenen Ohren gestrichen ist und in breitem Zopf auf den Nacken fällt. Die Gesichtszüge haben einen grossartigen, fast strengen Ausdruck ohne eine Spur von aphrodisischer Süssigkeit. — Der andere (No. 2 und 2a) 14″ rhein., weniger gut erhalten, hat statt der Mauerkrone wieder einen

---

schwer aus einander zu halten, sondern auch anderweitig vor. Siehe Gerhard Gottheiten der Etrusker, Akad. Abhandl. Tf. 37. 5.

1) Rinderopfer für Aphrodite werden verschiedentlich erwähnt (Theok. Idyll. XXVII. 63. Ovid. Met. X. 272. Val. Flacc. Argon. II. 329, Lucian. Dial. Meretr. 7. Vgl. Lajard Rech. 3ième Mém. p. 121 f. Engel Kypros II. 154 und 314), allein ebensogut bei vielen anderen Gottheiten. Aphrodite auf dem Stier sitzend auf Münzen von Salamis bei de Luynes Numism. Cypr. pl. 5. 1, vgl. Preller Griech. Myth. 1 p. 279.

2) S. Arch. Ztg. 1870, p. 122. III. n. 37. 42.

3) Ebenda p. 121. Alterth. aus Kypros n. 15.

4) Ebenda sind zwei Statuen mit abgebildet, von denen die eine noch etwas Assyrisches hat, die andere ebenfalls c. fünftes Jahrhundert, aber ihrem Kopftypus nach (trotz der Blume in der Hand) eine zweifelhafte Aphrodite.

mit einem Ornament geschmückten Reifen, von dem hinten ein Schleier herabfällt. Das Haar ist in zwei dicken Flechten um das Hinterhaupt gewunden; der Ausdruck des Gesichtes bewegter, der Mund zum Lächeln geöffnet. Auch hier Ohrringe. — Bei beiden ist die Epidermis durch die Feuchtigkeit stark angegriffen, so dass sie wie pockennarbig erscheinen, doch hindert diess nicht, die Vortrefflichkeit ihres Stiles zu erkennen. Der erstere möchte aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. stammen, der zweite wenigstens noch aus vorrömischer Zeit. Als Fundort wird Idalion angegeben.

28°. Unter den übrigen heben wir noch einen erst kürzlich erworbenen *Berliner* Kolossalkopf aus Salamis [1], sowie zwei *ebenda* befindliche unterlebensgrosse Masken (Nachtr. z. Katal. No. 60 u. 61) hervor; jener mit der Mauerkrone, diese mit dem cyprischen Kittaros geschmückt. In ihren Zügen keine Spur von syrischer Race.

29°. Eine ziemliche Anzahl eben solcher im *britischen Museum* (2. Vasenz. Glast. L), meist von flüchtiger Arbeit und spätem Stil. Sie tragen eine hohe Krone, von welcher zu beiden Seiten ein Schleier herabfällt.

30°. Drei cyprische *Münzen* mit diesem Typus sind zusammen mit den Brockhaus'schen Köpfen (No. 27) in der archaeol. Zeitung abgebildet.

Alle diese Köpfe sind ihrem nationalen und künstlerischen Typus nach griechisch und erinnern höchstens durch ihr Material (porösen Kalkstein) und durch die Symbolik der Mauerkrone [2]) oder des Kittaros an asiatische Kunstübung. Ihre Beziehung auf Aphrodite, einigermassen durch den Fundort empfohlen, ist doch im Ganzen sehr mangelhaft begründet. Nach dem Charakter ihrer Gesichtszüge muss man eher an eine Stadtgottheit oder an eine Herrscherin wie Hera und Rhea denken, besonders bei dem Brockhaus'schen Kopf mit der Mauerkrone (No. 27). Die mit dem Kittaros stehen dem Aphroditeideal etwas näher, wie auch der Kopf der paphischen Münze (Arch. Ztg. a. a. O. 2c) kaum eine andere Gottheit darstellen kann.

b. Die altgriechische Aphrodite.

Auf Cypern hatten sich zwei verschiedene Nationalitäten gemischt. Je nachdem man bei diesem Amalgamierungsprocess die Griechen als

---

[1]) Arch. Ztg. 1870, p. 121.

[2]) Ob sie auf phrygisch-lydischen Einflüssen beruht, s. Engel Kypros II. p. 324. Ueber ihre asiatische Herkunft im Allg. vgl. die von Jahn (Arch. Ztg. 1864 p. 174 Anm. 3) citierten Schriftstellen.



blosse Empfänger oder auch als Geber betrachtet, wird man die Denkmäler bald mit Ross[1]) und Andern für kurzweg phönicisch, bald mit Gerhard[2]) für graeco-phönicisch erklären. Immer bleibt jedoch die Thatsache bestehen, dass die Aphroditebilder cyprischen Fundorts als Ganzes betrachtet einen von den altgriechischen verschiedenen Kunstcharakter zeigen, wodurch die getrennte Stellung, die wir ihnen angewiesen, gerechtfertigt wird. Nun bietet allerdings die cyprische Kunst nicht in dem Sinn ein geschlossenes Ganzes dar wie etwa die ägyptische. Einmal führte ihre allmählige Verschmelzung mit griechischen Elementen auf der Insel selbst zu Uebergängen, wo eine scharfe Grenzlinie nicht mehr gezogen werden kann. Sodann aber war es natürlich, dass die schwungvoll betriebene Plastik auch über die Insel hinaus einen gewissen Einfluss übte, wovon nicht bloss die Verehrung der cyprischen Aphrodite auf Samos, in Athen u. a.[3]), sondern die Denkmäler einiger Nachbarländer selber Zeugniss geben.

Wenn einmal die Kunst der griechischen Inseln genauer erforscht ist, so möchte sich herausstellen, dass sie in ähnlicher Weise den Uebergang zwischen Cypern und Griechenland bildet, wie Cypern selbst zwischen dem Orient und Europa.

Unter den Terracotten des *britischen Museums* (44. bis 47. Schrank) befinden sich eine Anzahl zu Kamiros auf Rhodos gefundener, durch Taube und Gewandhebung als Aphrodite bezeichneter Figuren, auf deren Scheitel eine Vasenöffnung angebracht ist, und deren Körper den Bauch eines Gefässes bildet, im Durchschnitt circa 25 Cent. hoch. Bisweilen ist die Menschengestalt theilweise aufgegeben und der Körper endigt unten in ein Alabastron, wobei die Gewandhebung natürlich wegfällt. Die Uebereinstimmung des Kopftypus und die vorgehaltene Taube weisen aber allen denselben mythologischen Charakter zu[4]). In Bezug auf ihr Alter und auf den Grad ihrer Verwandtschaft mit dem Orient scheinen sie fast auf Einer Stufe mit den cyprischen Steinbildern zu stehen. Sie haben schmale, vorstehende, an den Schläfen etwas heraufgezogene Augen, mit denen die Linie des Mundes correspondiert; die Haare fallen entweder schleierartig oder in je zwei Haarflechten auf die Schulter, ersteres mehr bei den Alabastergefässen, letzteres gewöhnlich bei den ganzen Figuren. — Uebrigens giebt es auch Terra-

[1]) Monatsberichte d. Berl. Akad. 1846, p. 261.
[2]) Arch. Anz. 1863, p. 55, wo das früher (Kst. d. Phön. Akad. Abhh. II. p. 20). Gesagte modificiert wird.
[3]) Plutarch Quaest. graec. 54 — Köhler im Hermes V. p. 351 ff.
[4]) S. Guide to the second Vase room p. 26. Eines dieser Alabastra soll aus Italien stammen (Guide p. 27), andere speciell aus Etrurien (p. 26); umgekehrt finden sich ganz ähnliche in sidonischen Gräbern, jetzt in der Salle Asiatique du *Louvre* (p. 26).



cotten aus Kamiros ohne jene Gefässöffnung (s. Glastisch H. Guide p. 40), die sich wieder durch den Schmuck der Halsketten bemerklich machen, letztere bald mit der sogenannten crux ansata (wie auf cyprischen Silbermünzen), bald mit einer oder mehreren bullae behangen [1]).

Die fünf Terracotten von der Insel Kalymna dagegen im Besitz des Herrn Mayor in *London* [2]), welche bei zierlicher Gewandfassung in der Linken eine Blume oder Frucht halten, mögen den cyprischen etwas ferner stehen, wie auch der Fundort weiter gegen Westen liegt. 22 Centimeter hoch.

Mir unbekannter, wahrscheinlich aber verwandter Herkunft ist eine noch jetzt mit den Farben erhaltene Thonfigur des *brit. Museums* (2. Vasenz. Glastisch I), welche als Attribut einen Hasen (?) trägt. Während der Unterkörper, wie bei manchen cyprischen Denkmälern (z. B. bei den zwei Terracotten des *Louvre* mit Modius und Taube, oben p. 30. No. 6), fast hermenartig gebildet ist, indem weder Falten noch Glieder mehr ausgedrückt sind, ist der Kopf mit dem perrückenartigen Haar und den vorn herabfallenden Tressen ziemlich sorgfältig ausgeführt.

Und hier möchte denn auch am ehesten die wahrscheinlich aus Terracotta gebildete Figur zu *Canterbury* (publiciert von Michaelis in der arch. Ztg. 1864. Tf. 182. 1), von der ungewiss ist, ob sie von Samos oder von Cypern stammt [3]), ihren Platz finden. Von der echt cyprischen mit dem Peplos (oben p. 32. No. 14) weicht sie hauptsächlich nur durch ihre plumperen Formen und ihr breiteres Gesicht ab, zu dessen Seiten je zwei bandartige Haarflechten herabfallen; auch sie ohne Halsketten. Statt des Kelches trägt sie ein vogelartiges Thier, vermuthlich eine Taube.

Indem wir uns, ohne auf weitere locale Unterschiede Rücksicht zu nehmen, zur Aufzählung der eigentlich griechischen Denkmäler wenden, stossen wir zunächst abermals auf die Schwierigkeit eines sicheren Kriteriums für die Unterscheidung der Aphroditen von verwandten Darstellungen. Auch hier jene Gleichartigkeit oder Beziehungslosigkeit des Kostüms, so dass z. B. die Athene Pourtalès (abg. Panofka Gal. Pourt. pl. IV.) ohne zufällige Erhaltung des Helmes ganz ebensogut als Aphrodite oder Artemis gefasst werden könnte. Die Angaben über den Fundort lassen uns nur zu häufig im Stich, oder wenn derselbe bekannt ist,

---

[1]) Eine unter den Knieen abgebrochene ursprünglich 2' hohe im Stil der idalischen Figuren hebt Newton im arch. Anz. 1866, p. 203 hervor.

[2]) Arch. Ztg. 1848, p. 278. No. 4. Ob sie noch daselbst, weiss ich nicht. Ins brit. Museum scheinen sie nicht gekommen zu sein; wenigstens habe ich an Ort und Stelle und im Guide v. 1869 vergebens nach ihnen gesucht.

[3]) S. arch. Ztg. a. a. O. p. 138. Dass Cultusbeziehungen zwischen beiden Inseln stattfanden, beweist die oben erwähnte Stelle des Plutarch.



kann er nichts entscheiden, weil er nicht als Cultstätte der Aphrodite überliefert ist. Dazu kommt, dass hier ganz besonders die Vermischung gewisser mythologischer Begriffe, das locale Zusammenfallen der Aphrodite mit anderen Gottheiten, hinderlich in den Weg tritt. Auf der Hand liegende Beispiele sind die Aphrodite-Hera in Sparta (Paus. III. 13. 8), die Aphrodite-Persephone zu Hypata in Thessalien[1]); wie denn auch Hera auf Vasenbildern häufig eine Blume hält[2]), Persephone auf den verschiedensten Denkmälern eine Blume, eine Frucht und selbst eine Taube. Auch die Chariten und die Horen pflegen, Dank dieser Verwandtschaft, auf ähnliche Weise charakterisiert zu werden, wie die Göttin, die sie begleiten, und die römische Spes ist vollends nur die Verwendung des Aphroditetypus unter einem andern Namen[3]). — Dagegen treffen wir hier bisweilen in sehr erwünschter Weise die zwar nicht absolut entscheidende[4]), aber doch für Aphrodite schwer ins Gewicht fallende Beigabe von Eroten, selbst bei echt archaischen Werken[5]).

Eine wissenschaftliche Untersuchung würde somit erfordern, dass wir die wenigen Figuren, die durch Beigabe von Eroten oder anderswie als sichere Aphroditebilder bezeichnet sind, voranstellen, um an ihnen als an einer festen Norm die Berechtigung der übrigen messen zu können. Da diess aber nur auf Kosten einer geordneten Uebersicht geschehen könnte, indem wir zum Theil von Typen ausgehen müssten, die in Rundwerken gar keine oder nur eine spärliche Vertretung haben, so ziehen wir es vor, die muthmasslich hierher gehörigen Bildwerke ihrem Material nach zusammen zu stellen und den Grad der Wahrscheinlichkeit ihres Aphroditecharakters mit Hinweisung auf das Bisherige oder auf das Folgende zu bestimmen. Dabei kommt es freilich darauf an, das Nachgeahmte, das überall die Mehrzahl bildet, vom Echten und Ursprünglichen zu unterscheiden, weil diess zum Theil auch auf die Benennung (Aphrodite oder Spes) Einfluss hat. Doch ist eine Täuschung in dieser Beziehung, da wir mehr einen kunstmythologischen als einen historischen Zweck verfolgen, weniger erheblich.

---

[1]) S. Gerh. Hyp. röm. Stud. II. p. 170. Griech. Myth. I. §. 361. 5.

[2]) Vgl. Welcker Alte Denkm. V. Tf. 24. Gerh. Auserlesene Vasenbilder Tf. 71. 72.

[3]) Vgl. hierüber Aldenhoven in den Annal. 1869, p. 113 ff. Ueber die mythologische Verwandtschaft mit Artemis, Hekate, Eileithyia, Nemesis u. A. siehe Usener im Rhein. Mus. 1868, p. 316 ff.

[4]) Man denke an das *äginetische* Terracottenrelief (unten bei No. 44).

[5]) Vgl. die Spiegelgriffe und Reliefs (unten p. 43 u. 49). Auf die Frage, wann Eros zuerst geflügelt dargestellt wurde, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. Welcker im Rhein. Mus. 1839. VI. p. 585. Anm. Gerhard Ueber Flügelgest. Akad. Abhh. I. p. 169 ff., wovon Manches wohl zu berichtigen wäre. Der Guide to the bronze room of the brit. Mus. (Newton) nennt den bei uns im 5. Cap. mit No. 5 bezeichneten Spiegelgriff »one of the earliest examples of Aphrodite associated with Eros«. Sollten damit die hier aufgeführten alterthümlichen ohne Ausnahme für nachgeahmt erklärt sein?

Marmorstatuen.

1°. In *Villa Albani* No. 102, früher [1]) als etruskische Priesterin bezeichnet (abg. Clar. pl. 770 B, 1922 A; besser, und mit besonderer Abbildung des Kopfes in natürlicher Grösse, publiciert von Aldenhoven in den Monum. des Inst. IX. Tf. 3) [2]). Sie wurde wahrscheinlich im Anfang dieses Jahrhunderts in der Nähe von Porto d'Anzo gefunden; von parischem Marmor, 1,25 M. hoch. Der linke Arm, der rechte Vorderarm, die Füsse und die Zipfel des Peplos sind neu. — Ihr Typus schliesst sich dem der Terracotta von Canterbury (oben p. 38) und ähnlichen an, und zwar so nahe, dass man kaum an Producte verschiedener Nationen denken mag. Die Stellung, wenn auch die Arme vom Leibe gelöst, ist noch von alterthümlicher Steifheit, die Gewandung von entsprechender conventioneller Anlage, wie namentlich der die Beine umschliessende Theil des Peplos; beides hinter der sorgfältigen und verhältnissmässig freien Arbeit der Aegineten entschieden zurückstehend. Unter dem Peplos, welcher die linke Brust frei lässt, erscheint ein wollenes Maschenkleid, doch nur oben, wenn anders die Füsse richtig ergänzt sind; die Haare, um die Stirn perrückenartig geordnet, fallen hinten, der Profillinie des Körpers folgend, weit hinab auf den Rücken und vorn in je vier langen Flechten auf die Brust; über den hochstehenden Ohren sind noch die Reste einer Stirnkrone erhalten. Ueber die Restauration der Arme konnte man sich nicht täuschen: der rechte ist vom Ellenbogen an vorgestreckt, der gesenkte linke zieht das Gewand empor; nur das Attribut des ersteren (jetzt ein Salbgefäss) ist nicht mehr zu bestimmen. Da nach Aldenhoven nichts auf Nachahmung weist, so haben wir es wahrscheinlich mit einem Original zu thun, dem Stil nach aus dem sechsten Jahrhundert, d. h. in die Mitte fallend zwischen den Apollo von Tenea und die präsumptiven Nachbildungen des Apollo von Kanachos. Eine bestimmte Schule ist schwer anzugeben, möglicherweise eine der Inseln der kleinasiatischen Küste [3]), indem diess durch die Verwandtschaft mit der oben erwähnten, vielleicht von Samos stammenden Terracotta unterstützt wird. Die Gewandung scheint vollkommen griechisch; im Kopf liegt noch etwas Fremdartiges.

2°. Den gleichen Typus, in etwas eleganterer Arbeit und ohne die vorn herabhängenden Haarflechten, repräsentieren die beiden Akroterienfiguren des Tempels von Aegina in der *Münchener Glyptothek* (abg. Clar. pl. 818. Denkm. d. a. Kunst I. Tf. 6). Allein sie sind viel

---

[1]) Bei Fea Indic. antiqu. 1803, No. 92 und noch bei Clarac.
[2]) Vgl. dazu Annal. 1869, p. 104 ff.
[3]) Aldenhoven a. a. O.

schlechter erhalten als jene; Köpfe und Vorderarme, sowie fast alle hervortretenden Partien des Peplos sind neu, die ersteren allerdings nach einem zu denselben Sculpturen gehörigen Kopf[1]) ergänzt. Alt sind die mit Sandalen versehenen Füsse. 0,84 M. hoch.

3°. Ferner ein schöner Marmortorso aus Vulci[2]) im *Gregorianischen Museum* des Vatican (abg. Mus. Greg. I. Tf. 98. 1.), unterlebensgross, jetzt 0,64 M. hoch; ohne Kopf und Unterbeine. Die Rechte mit dem Attribut abgebrochen, die das Gewand aufnehmende Linke sammt dem Gewandzipfel erhalten.

4°. Noch um einen Grad verstümmelter und ebenfalls unrestauriert der überlebensgrosse Torso im hellenischen Saal des *britischen Museums* (abg. Clar. pl. 821 A. 2069 C); gefunden im kleineren Tempel zu Rhamnus, ohne Kopf und Arme, die ganze linke Seite abgeschlagen. Erhalten sind wiederum die Füsse mit den Sandalen, über welchen hier das wollene Maschenkleid zum Vorschein kommt. Von der Albanischen Statue unterscheidet sie sich durch einen breiteren Saum oder Ueberschlag des Peplos und durch eine naturgemässere Bildung der Haare, wovon freilich nur wenig erhalten.

5°. Ein anderer circa lebensgrosser Torso dagegen in demselben Saal des *britischen Museums* (abg. Clar. pl. 821 A, 2069 A), ohne Kopf, linken Arm, rechte Hand und Unterbeine, geht etwas weiter davon ab, indem der rechte Arm mit den Resten eines nicht mehr erkennbaren Attributs (Patera?) gesenkt, und der Peplos in Folge davon symmetrischer arrangiert ist. Die Echtheit seines Archaismus möchte wohl Zweifeln unterworfen sein.

6°. Ein ähnlicher Torso soll nach Michaelis[3]) im *Museo Naniano* No. 224 abgebildet sein. Wenn er aber nicht mehr Uebereinstimmendes hat als die von ebendemselben verglichenen athenischen Torse bei Lebas Mon. fig. Tf. 2, 3, so handelt es sich um eine sehr zweifelhafte Replik.

7°. Kein eigentliches Rundwerk, aber die Darstellung eines solchen, ist das ebenfalls noch alterthümlich stilisierte, von Winckelmann für einen indischen Bacchos genommene[4]) Cultusidol auf dem *Neapler Relief* (abg. Mus. borb. VI. 10. Denkm. d. a. Kunst II. 261). Es trägt einen mit symmetrisch angeordnetem Ueberschlag und Hängärmeln versehenen Chiton, in der Rechten eine Muschel. Ob der Chiton gegürtet

---

1) Brunn Beschreibung der Glyptothek p. 92 e.

2) Was seinen griechischen Ursprung doch wohl nicht hindert, wie der Herausgeber des Mus. Greg. meint. Sonst würde allerdings der Name Spes mehr Berechtigung haben.

3) Arch. Ztg. 1864, p. 138.

4) S. Gerhard Neap. Ant. Bildw. p. 129 f.

ist und ob er von der Linken aufgenommen wird, kann aus dem Bilde nicht entnommen werden.

8°. Endlich muss seiner Inschrift wegen schon hier das sonst eher zu den Libitinaidolen gehörige Brustbild der Sammlung Medinaceli zu *Madrid* (Hübn. Die ant. Bildw. in Madr. No. 552) angeführt werden, mit Schleier und modiusähnlichem Diadem, beide Hände auf die Brüste gelegt. Auf der Plinthe steht: τὴν Οὐρανίαν Βούχολος. Seine Alterthümlichkeit wird nicht ausdrücklich bezeugt, doch kann es nur die Nachahmung eines alterthümlichen Typus sein. Von griechischem Marmor, 25 Cent. hoch.

Was die sachliche Bedeutung dieser Werke betrifft, so müssen die Figuren mit gesenkter Rechten, also der kleinere Torso des brit. Museums (No. 5), um von dem athenischen bei Lebas (s. No. 6) zu schweigen, aller Analogie nach vom Kreis der Aphrodite ausgeschlossen werden. Der vorgestreckte Arm scheint nun einmal herkömmlich gewesen zu sein, oder allein zu den aphrodisischen Attributen gepasst zu haben. Ausserdem kann bei den äginetischen Akroterienfiguren (No. 2) schon ihrer Zwei- resp. Vierzahl halber nicht an Aphrodite gedacht werden [1]. Besonders der letztere Umstand muss uns sehr vorsichtig machen. Er zeigt, dass im Gewand- und Körpertypus, sobald die Attribute fehlen, nicht die mindeste Garantie für Aphrodite vorhanden ist. — Abgesehen von dem Idol mit der Muschel (No. 7) und dem im Typus allein stehenden Brustbild zu Madrid (No. 8) ist also die Bedeutung der aufgezählten Marmorwerke durchgehends fraglich.

Kleine Bronzen.

Von Figuren, deren Alterthum gesichert, und die für sich allein gearbeitet sind, kann ich nur wenige anführen, darunter aber jedenfalls

9°. Die 10½ Centimeter hohe, zu Athen gefundene Bronze, welche durch Leake ins *britische Museum* gekommen ist (Guide to the bronze room p. 7; abg. Stackelberg Gräber der Hellenen Pl. 72. 4. 5). Sie hat den schräg über die Brust laufenden, in kleine Fältchen gelegten Peplos; die Linke zieht das Gewand empor, die vorgestreckte Rechte ist leider abgebrochen. Ohne Sandalen.

10°. Eine etwas grössere *ebenda* 13 Cent. hoch, mit Granatapfel in der Rechten und ohne die kleinen Gewandfalten, scheint bereits nachgeahmt.

11°. Ebenso die sehr hübsche in der Salle de Luynes der *Nationalbibliothek* zu Paris (Descript. somm. du cab. des méd. No. 562; abg. in

[1]) Wiewohl die Bezeichnung Damia und Auxesia als zweier äginetischer Gottheiten kaum viel besser begründet ist. Gewöhnlich werden sie Horen genannt.

der Gaz. des beaux arts 1872, p. 21). Die vorgestreckte Rechte mit dem Apfel könnte neu sein. Die mit Palmetten gezierte ziemlich grosse Stirnkrone ist gebrochen; hinter derselben scheint ein Schleier herabzufallen.

12°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 265 No. 62; abg. von Sacken die. ant. Br. Tf. 17. 1). Schöne, etwas schreitende Figur mit ungegürtetem Aermelchiton, über welchen ein die ganze Brust bedeckender Peplos mit zwei regelmässig gefältelten Zipfeln herabfällt. Die zierlich gehaltene Rechte hielt wahrscheinlich eine Blume, die ebenfalls vorgestreckte Linke vielleicht ein Scepter; das auf den Rücken fallende Haar ist vorn in zwei Reihen Löckchen geordnet. Wie die frei behandelten Gesichtszüge zeigen, aus späterer Zeit stammend; ob sicher Aphrodite, möchte die Frage sein. 20 Cent. hoch.

13°. In *Arolsen* (Kat. von Gädechens No. 83, hier der Bekleidung wegen etruskische Venus genannt). Das Obergewand die rechte Brust frei lassend; beide Hände ausgestreckt, in der Rechten eine Taube, die Linke fehlt. 8 Cent. hoch, bediademt.

14°. Wieder echt alterthümlich und griechisch eine im Typus abweichende kleine Bronze im *britischen Museum* (Glastisch B. Guide to the bronze room p. 13, abg. Gerh. Venusidole Akad. Abhh. Tf. 31. 6). Sie trägt einen ungegürteten beinahe faltenlosen Chiton mit symmetrisch angeordnetem Ueberschlag, welcher, wie der Chiton, an seinem unteren Ende einen schön verzierten Saum hat. In der Rechten eine Blüthe (?), auf dem Haupt ein hoher Kalathos [1]. Durch die Weihinschrift an Eileithyia [2] auf der Vorderseite des Chiton, sowie durch eine gewisse Feinheit und Grazie der Behandlung erweist sie sich trotz der etruskischen Anklänge entschieden als griechisch. Ihre Beziehung dagegen auf die sogenannte Aphrodite ἀρχαία zu Delos (s. oben p. 4) [3], weil der delische Cult mit dem der Eileithyia verwandt war (Müll. Dor. I. 313), scheint mir ziemlich haltlos.

Spiegelstützen. — Figuren dieser Art, und zwar des gewöhnlichen wie des zuletzt genannten Typus, wurden nun aber besonders häufig zu Griffen oder Stützen von Spiegeln verwendet, wie ja der Spiegel selbst, als natürliches Hilfsmittel der Toilette in der späteren Zeit ein beliebtes Attribut der Aphrodite wurde. Dass die Spiegel ihrer Mehrzahl nach etruskische oder italische Producte sind, kann uns nicht abhalten, diejenigen, welche in Griechenland gefunden worden oder offenbar

---

[1]) Dessen Form an die Gefässöffnung der Terracotten von Kamiros erinnert, oben p. 37.

[2]) Wenn der Name so gedeutet werden darf; die Inschrift heisst: Ἀριστομάχα ἀνέθηκε τᾶ Ἐλευθία.

[3]) Gerh. Venusidole Akad. Abhh. I. p. 366 zu Tf. 31. 6.

Reproductionen griechicher Typen sind, schon hier aufzuzählen. Denn für ausschliesslich etruskisch wird sie Niemand mehr erkennen[1]. Aber man kann fragen, ob überhaupt eine Trennung möglich. Ich glaube, die Stile gehn so unmerklich in einander über, und sind im einzelnen Fall so schwer von einander zu unterscheiden, dass wenigstens für die Spiegelgriffe eine ungesonderte Betrachtung eher Vortheile als Nachtheile hat. Wenn wir in einem besonderen Abschnitt auf das Etruskische zurückkommen, so geschieht es nur wegen gewisser Bronzen, die ausserhalb jedes sichtbaren Zusammenhangs mit der griechischen Kunst liegen, und die dann allerdings ihren nationalen Charakter in nicht zu verkennender Weise offenbaren.

Unter den Aphroditebildern, die zu Spiegelstützen oder Spiegelgriffen verwendet wurden, sind zwei Hauptformen zu unterscheiden, von denen bloss die eine durchweg der alterthümlichen oder archaistischen Kunst angehört; die andere reicht mit ihren schöneren Exemplaren bereits weit in die Zeit des vollendeten Stils.

Der speciell alterthümliche Typus schliesst sich genau an die bisher besprochenen an. Es sind Figuren mit fast cyprischem Gesichtsausdruck, perrückenartigem Haar und geschlossenen Füssen, in den Peplos gekleidet, der die linke Brust bloss lässt und dessen Zipfel auf der rechten Seite bis in die Kniegegend herabfallen; in der vorgestreckten Rechten halten sie ein Attribut, mit der Linken ziehen sie das Gewand empor.

Als echt griechische und auch durch Feinheit der Arbeit ausgezeichnete Exemplare hebe ich folgende hervor[2]:

15°. In *griechischem Privatbesitz* eine unlängst bei Korinth gefundene, 28 Cent. hohe Figur, auf einem Piedestal mit Löwenfüssen. In der Rechten Frucht oder Blüthe; auf ihren Schultern zwei Eroten als Stütze des Spiegels. S. Pervanoglu im Bullet. 1865, p. 131[3].

16°. Gleichen Fundorts, jetzt in *Athen*, eine in sehr alterthümlichem Stil gearbeitete mit der Taube auf der Hand; statt der Eroten sind Sphinxen auf ihren Schultern angebracht (Friederichs Kleinere Kunst p. 19, Anm. 2 und p. 24).

17°. *Ebenda*, beim Bau des neuen Museums auf der Akropolis unter dem Bauschutt des Parthenon gefunden (Friederichs a. a. O. p. 19, Anm. 2).

---

[1] Ein Verzeichniss der bisher bekannt gewordenen griechischen Spiegel, das indess nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen darf, giebt Benndorf in d. Arch. Ztg. 1868, p. 77.

[2] Wenn Friederichs Kl. Kunst u. Industrie p. 21 sagt, es gebe nur einen einzigen griechischen Spiegel alten Stils (im *brit. Museum*), so müssen jedenfalls ein paar mit Aphroditefiguren als Stützen ausgenommen werden, wie er es selbst nachher anzudeuten scheint.

[3] Doch nicht identisch mit der Cap. 5 erwähnten im Barbakion zu *Athen*?

18°. Im *britischen Museum* (Glastisch B. im Bronzezimmer) eine ungemein fein gearbeitete mit Frucht (?) in der Rechten; ebenfalls von Eroten umschwebt, die freilich keine Flügel haben. Ohne Zweifel identisch mit dem im arch. Anz. 1851, p. 38, erwähnten circa 50 Cent. hohen Spiegel, der in einem Grab beim Cap Colonna gefunden wurde, und mit dem zweitgenannten im Guide to the bronze room p. 13, wo aber kein Fundort angegeben[1]).

19°. Eine ähnliche ohne Eroten, durch die Taube charakterisiert, *ebenda* im dritten oder vierten Wandschrank. Guide p. 6.

20°. Nicht ganz so schön wie No. 18 soll der aus Kleinasien stammende Spiegel des *Lord Londesborough* sein (Arch. Anz. a. a. O.).

21°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris (Kat. von Chabouillet No. 3130) eine 14 Cent. hohe Figur mit Taube in der ausgestreckten Rechten.

Manche im Typus übereinstimmende Figuren zeigen Beigaben und Attribute, welche keine unmittelbare Beziehung mehr auf Aphrodite haben, ohne dass wir desshalb an eine andere Gottheit zu denken hätten.

22°. Bei einem Spiegelgriff in *Neapel* ? (abg. Gerh. Etrusk. Spieg. Taf. 243 a), wo der etruskische Charakter bereits etwas stärker hervortritt, helfen zwei Panther statt der Eroten das Spiegelrund stützen.

23°. Ueber einen ähnlichen von *Garrucci* dem archäologischen Institut vorgelegten s. Bullet. 1866, p. 10.

24°. Eben dieses Ornament zeigt die eine von zwei Figuren des *Münchener* Antiquarium I. Saal, 3. Schrank, welche in der Rechten eine Zirbel tragen (Führer v. W. Christ p. 22, No. 74, vgl. No. 75).

25°. Bei einer mit Basis versehenen Spiegelstütze in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 9, abg. Beger Thesaur. Brandenburg. III. 301) sind bloss noch die Klauen auf den Schultern erhalten; ob sie Panthern oder Sphinxen angehörten, wird schwer zu sagen sein. Mit der Rechten präsentiert die Göttin einen Apfel. Von plumpem Charakter; Friederichs vergleicht sie mit den selinuntischen Reliefs. $7^{2}/_{3}$" hoch.

26°. *Ebenda* (Friederichs a. a. O. No. 10). Echt alterthümliche Figur mit roh ergänzten Vorderarmen, nach dem Zapfen auf dem Kopf wahrscheinlich zu einem Handspiegel gehörig.

27°. Von ein paar ähnlichen Figuren des *britischen Museums* (Guide to the bronze room p. 6) ist die merkwürdigste eine auf einem Affen stehende mit Sphinx in der Rechten (abg. Specim. of anc. sculpt. II. pl. 6). $10^{5}/_{8}$" hoch. Andere halten einen Granatapfel oder haben die Rechte attributlos vorgestreckt.

Die Berechtigung, auch diese Figuren (No. 22—27) für Aphrodite

---

[1]) Vgl. die ebenda gefundene im 5. Cap. No. 5.



zu nehmen, liegt nicht bloss darin, dass die letztere der passendste und factisch am häufigsten vorkommende Schmuck solcher Geräthschaften war, und dass wir in Verlegenheit wären, wenn wir eine andere Deutung aufstellen müssten, sondern mehr noch in dem Umstand, dass die räthselhaften Beigaben der Sphinxen und der Panther in Verbindung mit notorisch aphrodisischen Attributen (Taube No. 16, Apfel No. 25) getroffen werden.

Die andere Hauptform der Aphrodite, die bei Spiegelgriffen vorkommt, kann gewissermassen an die Bronze mit der Inschrift Eileithyia (No. 14) angeschlossen werden und zeigt in ihren alterthümlichen Exemplaren, was Kleidung und Auffassung betrifft, überwiegend etruskischen Geschmack [1]. Die Bekleidung besteht aus einem einfach gegürteten oder mit sogenanntem Diploidion versehenen Chiton ohne Peplos. Die Füsse sind weniger geschlossen als bei den bisher betrachteten, manchmal wie ausschreitend, das eine Bein im Knie leicht gebogen.

28⁰. Der Art besitzt wieder das *britische Museum* (dritter und vierter Wandschrank) einige schöne Exemplare, worunter ein circa 10 Cent. hohes, bei engem Chiton mit gebogenen Knieen ausschreitendes hervorgehoben zu werden verdient.

29⁰. Eine Mittelstellung zwischen beiden Typen nimmt eine *Wiener* Bronze ein (Kat. von Sacken und Kenner p. 268, No. 105, abg. v. Sacken Die ant. Br. Tf. 17. 3.), in eng anliegendem Doppelchiton mit langem Diploidion und Aermeln bis zum Ellenbogen. Die Linke zieht das Diploidion empor, die Rechte hält eine Blume (?). Sie steht auf einem Klappstuhl, von ihren Schultern steigen volutenartige Stützen für die Spiegelscheibe empor. Aus der besten etruskischen Kunstzeit, 17 Cent. hoch.

30⁰. Völlig vereinzelt und trotz ihrer alterthümlichen Anklänge wohl aus später Zeit stammend ist die wahrscheinlich in *Paris* befindliche Erzfigur aus dem sogenannten Grabmal Achills (als idäische Aphrodite abg. nach Lechevalier bei Gerhard Metr. und Göttermutter Akad. Abhh. Tf. 60. 3), ein von zwei Pferden [2] getragenes Idol mit entblösster rechter Brust und aus dem Chiton hervortretenden Unterbeinen. Der Kopf von allerlei Symbolen umgeben, die Rechte auf der Brust, mit der Linken das Gewand hebend; vielleicht ein Beispiel des unter asiatischem Einfluss modificierten Aphroditetypus [3].

[1]) Was indess nicht hindert, auch hier ein griechisches Vorbild anzunehmen.

[2]) Gerh. a. a. O. II. p. 564 spricht von Rindern, was aber mit der Zeichnung nicht stimmt.

[3]) Ueber die idäische Aphrodite siehe Engel Kypros II. p. 458 ff.



Etruskische Gruppen in altgriechischem Stil. — Endlich giebt es ein paar etruskische auf Venus und Mars gedeutete Bronzegruppen, deren weiblicher Bestandtheil hier in Betracht kommt.

No. 31. Bei der, wie es scheint, echt archaischen und den spitzen Schuhen nach auch echt etruskischen Gruppe des *britischen Museums* (von zwei Seiten abg. Spec. I. pl. 4. und danach bei Gerh. Ant. Bildw. Tf. 302. 4. 5) kann man sich freilich einiger Zweifel in Bezug auf die Deutung nicht entschlagen, indem zwar die weibliche Figur mit der Stirnkrone, dem schräg angeordneten Peplos und der graziösen Bewegung der Linken vollkommen dem griechischen Aphroditetypus entspricht; die bärtige männliche dagegen, die bloss unterwärts mit einem Mantel bekleidet ist, und deren Haupthaar zeusartig auf den Nacken fällt, durch keine analogen Figuren als Mars bezeugt wird. Er legt die Rechte fast horizontal ausgestreckt auf die Brust der zu seiner Linken stehenden Frau; auf dem Rücken kreuzen sich ihre Arme in traulicher Umschlingung. Ueber die Herkunft der Gruppe weiss man nichts als dass sie aus einer Trödlerbude in London kommt. 11 Cent. hoch.

32°. Weniger ist gegen die Beziehung auf Venus und Mars einzuwenden bei einer zweiten Gruppe, die zu einem in Lokri gefundenen Candelaber gehörig aus der Sammlung Pourtalès für das *Berliner* Antiquarium angekauft worden (Friederichs Kleinere Kunst No. 696, abg. Panofka Ant. du cab. Pourtalès Pl. III.); 16 Cent. hoch. Alterthümlich erscheint besonders noch die Haartracht und das Gewand der weibl. Figur, letzteres in der gewöhnlichen Anordnung des altgriechischen Stils, die Haare ziemlich tief in die Stirn und lang auf Schultern und Nacken fallend, mit einer von Rosetten unterbrochenen Binde umwunden. Ihre Linke ist halb in die Hüfte gestützt, halb das Gewand aufnehmend, die Rechte um den neben ihr stehenden gepanzerten Mann gelegt, der auch seinerseits sie umfasst hält. In der (jetzt fehlenden Rechten) hielt der letztere, wie man aus einer später zu erwähnenden Gruppe [1]) schliessen darf, die Lanze. Von sorgfältiger Ausführung.

Terracotten.

Bei der grossen Unbestimmtheit der Formen, die häufig mit diesem Material verbunden ist, und bei der Massenhaftigkeit der Ueberreste wird die Schwierigkeit der Namenbestimmung hier besonders fühlbar.

So sind wir nicht im Stande zu entscheiden, ob unter der Ausbeute von *Tegea*, welche auf circa 1500 solcher, allerdings meist ziemlich rohen, Idole angegeben wird, sich unbestrittene Aphroditebilder vorfinden. Pervanoglu (in den Nuove Mem. dell' Inst. 1865, p. 74) ist geneigt, die

[1]) S. den Anhang.

eine Blume haltenden als solche anzuerkennen, Gerhard (im arch. Anz. 1866, p. 293) spricht bloss von Ceresidolen, und eine durch Blüthe und Gewandhebung bezeichnete von Thespiä wird ebenda Kora genannt.

Von den uns durch Abbildungen zugänglichen darf

33° eine *Berliner* Figur (abg. Gerhard Venusidole. Akad. Abhh. Tf. 30. 3)[1]) jedenfalls ein besonders hohes Alterthum für sich in Anspruch nehmen. Ob die mit der Linken vorgehaltene Blume, das, wie es scheint, gelöste Haar und der die eine Brust bloss lassende Peplos zur Bestimmung einer Aphrodite hinreichen, ist eine andere Frage. Die Rechte ist gesenkt, ohne das Gewand zu fassen[2]).

34°. Sehr wahrscheinlich Aphrodite, weil mit dem Attribut der Taube versehen, eine Terracotta der *Nationalbibliothek* zu Paris. Sammlung Janzé No. 98 bis (abg. bei de Witte Choix d. terres cuites du cab. Janzé 12. 2).

35°. Eine ähnliche ebenfalls mit der Taube aus dem *Cabinet Durand* (No. 1615 und 1616) von de Witte Φερέφαττα genannt. Beulé Mon. d'Ath. p. 227.

36°. Aus Cyrene stammend, aber gleich der Mehrzahl der dort gefundenen Bildwerke echt griechische Formen zeigend, eine Terracotta im *Louvre* Grosser Saal (abg. Clarac pl. 632 J. 1449 H.) mit Modius und breit hinter den Ohren herabfallender Perrücke; in der Rechten eine Frucht, die Füsse unbeschuht. Der Stil, wenn er nicht überhaupt nachgeahmt ist, von ziemlich freiem Archaismus.

37°. In *Leyden* (abg. Janssen Terracotta's Tf. IV. 16). Archaische Aphrodite mit Polos und schräg laufendem Peplos, wovon rechts ein Zipfel herabhängt. Die Rechte mit unkenntlichem Gegenstand vor der Brust, die Linke (ohne Gewandhebung, so viel man sehen kann) gesenkt. Circa 3—4" hoch. Wahrscheinlich aus Athen.

38°. Unediert eine Terracotta aus Piedimonte in *Zürich* (Benndorf Die Ant. v. Zür. 1872, No. 199), mit auf dem Kopf aufliegendem Obergewand. Die Füsse und Vorderarme fehlen. 11 Cent. hoch.

Sitzfiguren. — In diesem Material sind auch ein paar Sitzfiguren erhalten, von denen jedoch die meisten in ihrer Bedeutung zweifelhaft.

39°. Eine sichere und sorgfältig ausgeführte befindet sich in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 254, No. 83), in hohem Kleid und Mantel, in der Rechten eine Taube, die ausgestreckte Linke jetzt ohne Symbol. Zu Athen gefunden.

---

[1]) Wohl die im Glasschrank B. 47 befindliche.

[2]) Sie ist von Panofka Terrac. Tf. 54. 2. als Demeter Chloë abgebildet, mit Bezug auf Paus. I. 22. 3. Vgl. Gerhard Ueber Venusidole in den Akad. Abhh. I. p. 263.

40°. Von den Sitzfigürchen bei den *tegeatischen* Terracotten gilt dasselbe, was wir über die stehenden bemerkt. Durch ihre hohe Mütze empfiehlt sich vielleicht am ehesten die einen Hahn haltende, jetzt wie die meisten andern im Mus. d. arch. Ges. zu *Athen* (abg. Nuove Mem. dell' Ist. 1865 Tf. VI. 3.), als Aphrodite.

41°. Auch für eine *Berliner* mit Blume und modiusartiger Kopfbedeckung sammt Schleier (abg. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. 30. 5) sprechen keine entscheidenden Analogieen. — Die *ebenda* befindliche, allerdings der Blume ermangelnde, sonst aber sehr ähnliche Thonfigur von Argos (publiciert von Conze in den Annal. 1861. Tav. d'agg. A.) wird mit gutem Grund für Juno genommen und zwar nicht für die perusinische, deren Bildung und Begriff mit denen der Venus zusammenfällt[1].

Was von den *Carlsruher* Terracotten seiner Bedeutung nach etwa hieher gehört, lässt sich aus dem Fröhnerschen Katalog und aus den früheren Berichterstattungen Gerhards (im Arch. Anz. 1851, p. 25 ff.) nicht mit Sicherheit entnehmen.

Reliefs.

Eine besondere Wichtigkeit für die Bestimmung der alterthümlichen Aphroditetypen möchte man geneigt sein, den Reliefs beizulegen, weil hier allein die Möglichkeit gegeben ist, den mythologischen Charakter einer Figur mit zwingenden Gründen nachzuweisen. Die Betrachtung der erhaltenen Denkmäler stimmt die Meinung von dieser Wichtigkeit bedeutend herab. Erstlich befinden sich darunter sehr wenige, deren Alterthümlichkeit für echt und ursprünglich gelten kann; sodann begegnet uns kein eigentlich fest stehender Typus wie in den Rundwerken, zumal keiner, der sich als Reflex der letzteren zu erkennen gäbe. Grade ein paar Figuren, die in der Gewandung und im Motiv der Arme mit den Rundwerken am meisten übereinstimmen, erweisen sich bei genauerer Untersuchung entweder als höchst zweifelhafte oder als gar keine Aphroditen.

42°. Von kaum zu bestreitender Alterthümlichkeit ist das Terracottenrelief von Rosarno in Calabrien, jetzt im Antiquarium zu *München* (Führer von Christ p. 75, publiciert von Michaelis in den Annal. 1867 Tav. d'agg. D): Aphrodite dem Hermes gegenüber mit einem geflügelten Eros auf dem vorgestreckten Arm. In der Kleidung entspricht sie vielleicht noch am ehesten dem Typus der Rundwerke, wie hier allein auch das Attribut der Knospe in der Rechten mit der gesenkten, nicht ganz erhaltenen, aber wahrscheinlich gewandhebenden

---

[1]) Vgl. Conze a. a. O. p. 17.

Linken vereinigt ist. Das Haar von einem mit Rosetten geschmückten Band umwunden, um die Stirn in alterthümliche Löckchen geordnet, hinten wie bei der Albanischen Statue (No. 1) weit hinab auf den Rücken fallend.

43°. Ebenfalls echt archaisch die den Schleier lüftende Figur auf dem *athenischen* Altar (publ. von Lützow in den Annal. 1869. Tav. d'agg. I. K. vgl. p. 256), unter der wohl mit Recht Aphrodite vermuthet wird, obwohl auf dem erhaltenen Theile des Reliefs — der ganze untere Drittheil der Figur ist abgebrochen — kein Attribut vorhanden. Eine zierliche Gestalt, rückwärts blickend, mit zwei unter dem Schleier herabfallenden langen Seitenlocken; die gesenkte Rechte scheint das Gewand emporgezogen zu haben.

44°. Auch die Figur auf dem *korinthischen Puteal* bei Lord Guildford, die für Aphrodite genommen wird, ist leider grade an der Linken verstümmelt, so dass das Attribut oder die Bewegung derselben nicht deutlich. Siehe die Abbildung bei Overbeck Gesch. der gr. Plastik I. p. 134, der an der Echtheit des alterthümlichen Stils gegen Friederichs festhält (vgl. p. 206. Anm. 71). Die Abbildung der Denkm. d. a. K. I. 42 ist in dieser Beziehung unbrauchbar.

Alle folgenden sind nachgeahmt [1]):

45°. Auf dem *capitolinischen Puteal* (abg. Winckelmann Mon. ined. Tav. 5. Müller Denkm. d. a. K. II. 197) ist Aphrodite mit einer Blume in jeder Hand dargestellt, ohne anderweitig besonders an den Typus der Rundwerke zu erinnern. Eher könnte diess von der gewandfassenden Hestia oder Artemis desselben Reliefs gesagt werden. Bei allen dreien sind die Köpfe ergänzt. Die Nachahmung möchte aus der Diadochenzeit stammen [2]).

46°. Zwei Blumen hat Aphrodite auch auf einem freilich etwas verdächtigen *Berliner* Abguss (Friederichs Baust. No. 66. 67), dessen Original verschollen.

47°. Die Aphrodite des *Borghesischen Zwölfgötteraltars* im Louvre, Fröhner No. 1. (abg. Denkm. d. a. K. I. 44. Clar. pl. 174), an welcher nur der obere Theil des Kopfes neu, ist durch die Taube in ihrer Bedeutung gesichert. Dass sie aber mehr als eine der mit ihr zusammen dargestellten schleierlüftenden Göttinnen dem Charakter der Aphrodite entspräche, wird Niemand behaupten [3]).

---

[1]) Die von Greifen gezogene Göttin mit dem Erosknaben auf dem äginetischen Terracottenrelief in *Athen* (abg. Mon. d. Inst. I. 18. Denkm. d. a. K. I. 53, und neuerdings bei Schöne Griech. Reliefs) ist in ihrer Bedeutung zu zweifelhaft, als dass wir sie mit aufzuführen wagten. Sie wird bekanntlich seit Welcker auf Artemis gedeutet.

[2]) Vgl. Kinkel Gypsabgüsse des Polytechnikums p. 164 Anm. u. p. 167.

[3]) Ueber ihren nachgeahmten Stil siehe Friederichs Baust. p. 83. Die sonstige Litteratur bei Fröhner p. 8.

48°. Auf einem *Chiaramontischen* Relief (abg. Mus. Chiar. Tf. 36. Müll. Denkm. d. a. K. II. 260) erscheint Aphrodite von Mänaden umgeben, mit gegürtetem Chiton, was in echt alterthümlichen Werken, so viel ich weiss, nicht vorkommt. In den Händen Blume und Scepter. Ein hinter ihr her fliegender Eros greift an ihre Haare.

Sitzbilder. — 49°. In der *Villa Albani* befindet sich die Reliefdarstellung einer thronenden Göttin (abg. Denkm. d. a. K. II. 257) mit den Attributen des Spiegels und des Apfels. Die letzteren sind nun zwar wie die ganze rechte Seite modern; aber der Hase unter ihrem Sitz, der ebenso auf *Münzen* von Nagidos in Cilicien mit dem Bild der thronenden Aphrodite wiederkehrt (Denkm. d. a. K. II. 258 A.), sowie die das Handgelenk schmückenden Armringe geben der Beziehung auf die Liebesgöttin immerhin eine gewisse Berechtigung. Unnöthig scheint es, mit Wieseler[1]) ihre (ebenfalls moderne) Kopfbedeckung zur phrygischen Mütze zu ergänzen. Eher möchte man auch hier die cilicische Münze massgebend sein lassen und sich einen Modius auf ihrem Haupte denken.

50°. Viel Analoges hat die sogenannte Kora von der Westseite des *Harpyienmonuments* (abg. Monum. d. Inst. IV. Tf. 2. Overb. Gesch. d. gr. Plastik I. p. 156), die jedenfalls noch nicht ihre endgiltige Deutung gefunden hat.

51°. Dass dagegen das dem Albanischen gegenüber angebrachte sogenannte *Leukothearelief* (Denkm. d. a. K. I. 40), das in Composition und Stil übereinstimmt, keine Aphrodite Kurotrophos darstellt, wie noch Wieseler im Text zum zweiten Band der Denkm. p. 163 sich offen behält, sondern dass wir ein Sepulcralmotiv vor uns haben, braucht jetzt kaum mehr nachgewiesen zu werden. (Siehe unter And. Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I. p. 15.)

Vasenbilder.

Auf archaischen Vasen ist Aphrodite, wo sie nicht durch Beischrift als solche bezeichnet ist, fast überall nur aus dem Zusammenhang der Figuren, aus dem Vorgang zu erkennen; selbst die Symbolik der Attribute lässt uns hier meistens im Stich. Entweder sind ihr gar keine dergleichen beigegeben, wie z. B. auf der *François*-Vase (abg. Mon. des Inst. IV. 56. 57), im Zug der drei Göttinnen (Gerhard Auserl. Vasenbilder Tf. 171), bei der Flucht des Aeneas (Gerh. Tf. 231 zwei Mal), oder nur solche wie die Blume, die grade so gut und noch öfter bei andern mythischen Personen vorkommen. So ist sie zwar auf der Schale des *Sosias* (Gerhard Zwölf Gotth. Ak. Abhh. Tf. XV. 1) durch die Blume speciell von den übrigen unterschieden; auf

[1]) Denkm. II. p. 136.

Darstellungen des Parisurtheils dagegen ist ihr Hera in dieser Beziehung ganz gleichgestellt (z. B. Gerhard Vasenb. Tf. 71. 72), und im Allgemeinen unter den blumentragenden Figuren Kora viel häufiger als Aphrodite. Wir wüssten kein Beispiel zu nennen, wo einer Aphroditedarstellung ein speciell für sie erfundener Typus zu Grunde läge.

c. Die altetruskische Aphrodite.

Wie von der phönicischen zur griechischen Kunst, so führen nun auch von dieser zur etruskischen fast unmerkliche Uebergänge, wobei wir es auf sich beruhen lassen, ob die unmittelbaren Berührungen beider Nationen oder die Vermittlung der Phönicier mehr zu dieser Verwandtschaft der Darstellungsweise beigetragen haben. Dass die Phönicier jedenfalls mit in Rechnung gebracht werden müssen, lehren sowohl die Beziehungen zum erycinischen [1] als die noch deutlicheren zum cyprischen Aphroditecult [2], wenn auch die etruskische Cupra nicht auf die dea Cypria zurückgeführt werden dürfte [3].

Es handelt sich hier übrigens, wie schon bei Anlass der Spiegelstützen (oben p. 43) bemerkt worden ist, bloss um solche etruskische Denkmäler, die möglichst frei von griechischem Einfluss in der eigenthümlichen Kunstatmosphäre dieses Volkes entstanden sind, Denkmäler also, die zugleich mit den schwereren etruskischen Formen jene Besonderheiten des Costüms und der Erscheinungsweise zeigen, welche über Stil und Herkunft, auch wenn die letztere unbekannt ist, keinen Zweifel mehr lassen. Es sind diess der wie bei den cyprischen Aphroditen eng anliegende, hier aber meist ungegürtete, weder von Brusttuch noch Mantel bedeckte sackartige Chiton, die spitz zulaufende Kopfbedeckung des Tutulus [4] und die mondförmigen Schuhe, bisweilen Beflügelung und Strahlenbekränzung [5].

Sonst sind die Kennzeichen des Venuscharakters im Ganzen die-

---

1) Preller Röm. Myth. p. 384 f.

2) Engel Kypros II. 535.

3) Wie Engel (Kypros II, p. 63) und Gerhard (über die Gottheiten der Etrusker Akad. Abhh. I. p. 318. 71. II. p. 20) anzunehmen geneigt sind.

4) Von Gerhard (Ueber Venusidole Akad. Abhh. I. 264) als Ersatz des griechischen Polos und gleich diesem als Symbol des Himmelsgewölbes gedeutet; daher die Urania bezeichnend. Ich glaube, wir tappen noch im Dunkeln. — Dass er aber der Venus besonders zukommt, steht fest. Vgl. z. B. die alterthümlich parodierende Darstellung des *Parisurtheils* bei Gerhard Auserlesene Vasenbilder Tf. 170. 1, wo Venus ausdrücklich durch den Tutulus bezeichnet ist.

5) Alles diess nach Gerhard (a. a. O. p. 265. vgl. p. 364. 6) ebenfalls Merkmale der himmlischen Schöpfungsgöttin. Wenn aber selbst dem strahlenförmigen Halsband eine derartige Bedeutung untergeschoben wird, so fühlt man doch den realen Boden unter sich wanken. Solche Halsbänder kommen bei Bronzefiguren überall vor, vgl. z. B. die auf der Kugel stehende *Tyche* von Herculanum bei Müller-Wieseler Denkm. II. 926.

selben wie bisher; einige neue Attribute wie Ei, Balsamgefäss, Zweig, doch nur ungenügend gesichert, indem entweder die Gestalt derselben zweifelhaft [1], oder die Bedeutung der betreffenden Figur [2]. Auch die abwehrende Bewegung der Rechten kann nur vermuthungsweise als aphrodisisches Symbol betrachtet werden [3].

In Beziehung auf das Material kommen von Rundwerken bloss kleine Bronzen und etwa noch Terracotten in Betracht [4].

Kleine Bronzen.

1°. Um mit den muthmasslich ältesten zu beginnen, stellen wir zwei kleine, den Ecken eines Kastens entnommene Flügelgestalten voran, die zusammen mit den bekannten Reliefs aus Bronzeblech 1812 bei Perugia gefunden wurden und durch Dodwell nach *München* kamen. Sie befinden sich jetzt im Antiquarium, zweiter Saal (Führer von W. Christ p. 45; abg. Micali Monum. Tf. 29. 2, die eine auch bei Gerhard Venusidole Akad. Abhh. Tf. 28. 1) [5]. Sie tragen den Tutulus und halten in der auf die Brust gelegten Rechten eine Taube. Im Schnitt des Gesichtes und in der zwiefachen Beflügelung sowie in der naturalistischen Bildung der Flügel selber verrathen sie deutlich orientalischen Einfluss; circa 20 Cent. hoch [6].

Sonst findet sich auch hier meist nur ein einziges, ziemlich roh und conventionell gearbeitetes Flügelpaar. So

---

1) Micali Monum. Tf. 32. 2. Tf. 35. 3. 4.

2) Micali Monum. Tf. 31. 3 = Gerhard Venusidole Akad. Abhh. 28. 3. Das Balsamgefäss scheint wie der Delphin erst in der vollendeten Kunst attributiv geworden zu sein.

3) Ueber die Beziehung auf Apostrophia s. Gerhard Ueber Venusidole Akad. Abhh. I. p. 263 f. Auf dem etruskischen *Spiegel* bei Gerhard Tf. 379 ist zwar, wie aus der Beischrift Turan (Urania?) hervorgeht, ohne alle Frage Aphrodite gemeint, allein die abwehrende Bewegung nicht deutlich, so wenig als Tf. 197. Wenn man bedenkt, wie häufig auf etruskischen Denkmälern solche oder nur wenig modificierte Bewegungen, namentlich auch bei Todtenklagen vorkommen, so wird man die vorausgesetzte aphrodisische Bedeutung derselben nicht ohne Misstrauen entgegennehmen. Die Terracottenfigur des *Louvre* No. 7233, welche die Hand eines nackten Knaben emporhält, ist trotz der ganz ähnlichen abwehrenden Bewegung schwerlich Aphrodite. Weniger können Figuren angeführt werden, die nur mit Aphrodite verwandt sind, wie die Doppelfortuna oder Nemesis auf dem etruskischen *Spiegel* bei Gerhard Tf. 44.

4) Wie sichs mit der kleinen, angeblich etruskischen Marmorstatuette von *Wien* (Arneth Beschreibung der zum Antikencabinet gehörigen Statuen etc. 1853 p. 38. No. 202) verhält, kann ich nicht sagen.

5) Gypsabgüsse beider in Berlin, s. Friederichs Bausteine p. 548, wo es indess p. 546 irrthümlich oder wenigstens ungenau heisst, dass die zu diesem Fund gehörigen Rundwerke (also auch die obigen Flügelgestalten) sich in Perugia befänden. Nur ein Theil ist dort geblieben, Anderes kam nach München und ins brit. Museum. Siehe Brunn Beschr. der Glyptothek p. 42 und Guide to the bronze room of the brit. Mus. p. 34.

6) Aehnliche Flügelfrauen, nur noch ornamentaler gehalten und durchweg kleiner, sind über 100 an Zahl in Südrussland gefunden worden, 2 davon abg. Compte-rendu 1865 Tf. III. 4. 5. Mit Aphrodite haben sie aber, so viel man sieht, gar nichts zu thun. Eher könnte es der Fall sein bei der sirenenartigen von Kamiros im *brit. Museum*, worüber Curtius in der arch. Ztg. 1870, p. 111.

Digitized by Google

2⁰ bei der *clusinischen* Erzfigur (abg. Micali Tf. 35, 11. Gerh. Venusid. Ak. Abhh. Tf. 31. 5), die durch Gewandaufnahme und Strahlenbekränzung charakterisiert ist. Ihre Rechte ist wie abwehrend (oder eine Blume haltend?) erhoben.

3⁰. Ferner bei einer *Arolser* Bronze (Gädechens No. 82) mit bis an die Kniee reichendem, gegürtetem Chiton; in den Händen Patera und Taube, beide gegen die Brust gewandt, 11 Cent. hoch. Sowie

4⁰ wenn es anders Aphrodite, bei einer wieder aus *Perugia* stammenden mit Taube auf dem Kopf und (attributlos?) vorgestreckten Unterarmen (abg. Gerhard a. a. O. Tf. 28. 2)[1].

Den gewöhnlichen etruskischen Typus zeigen sodann eine Anzahl ungeflügelter, im Uebrigen an die elusinische Figur sich anschliessender Bronzen, welche sämmtlich mit der Linken das Gewand emporziehen, mit der Rechten ein Attribut halten oder eine symbolische Geberde machen[2].

5⁰. Drei in *Florenz* (abg. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. Tf. 28, 4—6), je mit Knospe, Apfel oder abwehrender Handbewegung.

6⁰. Eine vierte, sehr roh gebildete *ebenda* (abg. Gerhard a. a. O. Tf. 29. 4) mit Tutulus und auf die Brust gelegter Rechten.

7⁰. Eine besonders hübsche in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet No. 2980; abg. Caylus Rec. I. p. 90. pl. 29. 2), mit Tutulus.

8⁰. In der Sammlung *Oppermann* zu Paris (abg. Gaz. des beaux arts 1866 p. 166, vgl. Arch. Anz. 1867, p. 31). Die rechte Hand ist mit dem Rücken auswärts gestreckt.

9⁰. Auch unter den *Lyoner* Bronzen scheinen sich verschiedene hieher gehörige Venusbildchen zu befinden. Vgl. Comarmond Descript., namentlich No. 149, mit spitzen aufgebogenen Schuhen, ein Perlenkranz im Haar, in der Rechten ein unqualificierbarer Gegenstand. 11 Cent.

10⁰. In *Berlin*, früher in der Oddischen Sammlung zu Perugia weil an letzterem Orte gefunden (Friederichs Kleinere Kunst No. 2155; abg. von zwei Seiten: Micali Mon. 33. 1, 2, und Denkm. d. a. K. I. 292, am besten neuerdings bei Conestabile Monum. di Perugia Tf. 99. 1); mit der Inschrift Phlexru (Flezrl?) auf dem Rücken, auf dem Kopf der Tutulus, in der verstümmelten Rechten ehmals wohl ein Attribut.

[1]) Geflügelt ist Aphrodite auch bisweilen auf etruskischen Aschenkisten bei der Wiedererkennung des Paris. S. Brunn I rilievi delle urne etrusche. I. Bd. (mir leider nicht zur Hand, wesshalb ich nur im Allgemeinen darauf verweisen kann).

[2]) Vgl. das Verzeichniss etruskischer Venusidole bei Gerhard Gottheiten der Etrusker Akad. Abhh. I. p. 323. 86. 88. 90, zu denen übrigens noch manche unedierte nachzutragen wären, wie z. B. zwei durch hohen Tutulus charakterisierte im *brit. Museum*, 1. und 2. Wandschrank.

Google

Sie ist von sorgfältiger Ausführung, aber trotz den Anzeichen griechischen Einflusses ohne alles künstlerische Verständniss. Circa 15 Cent.[1].

11°. *Ebenda* am Schaft eines etruskischen Candelabers (Friederichs Kleinere Kunst No. 707; abg. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. Tf. 29. 3); ohne Tutulus, mit nackten Füssen auf einer Schildkröte stehend. Auch in der plumpen Nachahmung des schräg über die Brust laufenden griechischen Peplos unterscheidet sich die Figur von den andern. Die wie zur Abwehr erhobene Rechte erklärt Friederichs aus dem mangelnden Verständniss des Verfertigers; sie sollte eine Blume halten.

12°. Zwei weitere *ebenda* (Friederichs Kleinere Kunst No. 2168 und 2169)[2].

13°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 265 No. 64, abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 17. 2); mit Tutulus und Stephane. Von ersterem fällt ein sternenbesäter Schleier auf Schultern und Rücken, hinten bis unter das Knie reichend; an den Füssen spitze Halbstiefel. In der vorgestreckten Rechten hielt sie wahrscheinlich einen Apfel; mit der Linken zieht sie den engen Chiton etwas empor. Beide Hände von äusserst plumpen Formen; wahrscheinlich archaistisch. 17, 5 Cent.

14° und 15°. *Ebenda* zwei rohere Exemplare desselben Typus (Kat. No. 73 und 122)[3]. Erstere 11 Cent., mit breit auf den Rücken fallendem Haar und Schnabelschuhen; die rechte Hand fehlt. Letztere 3 Cent., mit Tutulus und Kugel (Apfel) in der Rechten.

16°. Von zweifelhafter Bedeutung ist die *ebenda* befindliche, das Gewand fassende, aber auch den rechten Arm am Leib geschlossen haltende Figur (abg. von Sacken D. ant. Br. Tf. 18. 1), 9 Cent. hoch.

17°. In *Leyden* (Janssen Kat. No. 46), wohin sie mit der Corazzischen Sammlung von Cortona gekommen (als Juno abg. Gori Mus. Etruscum I. 27). Sie ist der Oddischen Berliner (No. 13) ähnlich, doch grösser, mit spitzem Tutulus; die rechte Hand abgebrochen[4].

18°. *Ebenda* (Janssen Kat. No. 66) eine verwandte Figur mit Blumen in der Hand.

19°. Bei *Gori* Mus. Etrusc. II. 93, mit Taube und Patera.

20°. Aehnliche nicht mehr das Gewand empor ziehende oder in dem Attribut und der Kleidung abweichende Bronzen wie die bei *Micali* Monum. Tf. 32. 2, mit einem Ei in der Rechten oder Tf. 35. 3. 4, mit deren zwei in den seitwärts gestreckten Händen oder wie die des Mus.

---

[1] Conestabile a. a. O. p. 451 setzt sie in die Zeit vor dem hellenischen Einfluss.

[2] Vgl. die in späterem etruskischen Stil bei Friederichs No. 2182 ff. Ob auch No. 2266 b. ff.?

[3] Vgl. von Sacken D. ant. Br. p. 45.

[4] Siehe arch. Anz. 1849, p. 89.



Etr. Chiusino I. Tf. 100, welche die Rechte an den Kopf hält, dürfen schwerlich mehr hieher gezogen werden [1]).

Von diesen Erzfigürchen hat die grössere Hälfte den Tutulus (No. 6, 7, 10, 12, 13, 15, 17, wie auch die beiden Eier haltenden Figuren bei Micali), die übrigen meist einen nimbusartigen Kopfschmuck, welchen Gerhard mit dem Polos identificiert. Die erstgenannte Wiener Figur (No. 13) hat beides, die Oppermannsche (No. 8) und die Lyoner (No. 9) gar nichts oder nur einen Perlenkranz. Zu dem Chiton tritt in einzelnen Fällen der schräg um die Brust genommene Peplos wie bei der Berliner Candelaberfigur (No. 11) [2]), oder ein über beide Schultern herabhängendes Mäntelchen wie bei der Oddischen Figur (No. 10), welchem der Schleier der Wiener Bronze (No. 13) entspricht [3]).

21°. Ich weiss nicht, ob in der etruskischen Kunst auch Spuren einer bewaffneten Venus sich finden. Indess kann ich nicht umhin, die Vermuthung zu äussern, ob vielleicht in der von *Montfaucon* publicierten und bei Clarac pl. 462 D. wiedergegebenen sogenannten Minerva eine solche erhalten ist. Die phrygische Mütze und die entblössten Brüste wären bei einer Venus ebenso erklärlich als sie bei einer Minerva auffallend sind. Die bei Gerhard Gottheiten der Etrusker Akad. Abhh. Tf. 37. 5, abgebildete Figur mit einer solchen Mütze ist ja wohl auch keine sichere Minerva.

Ausserdem wären nun die Spiegelgriffe hier zu besprechen. Wir haben sie indess, da sie sich zum grösseren Theil als Nachahmungen griechischer Typen ergaben, auch wenn sie, wie der Neapler (p. 45. No. 22) deutlich von etruskischer Hand gearbeitet waren, bereits oben aufgezählt. — Der zweite der dort besprochenen Typen, welcher mehr Etruskisches an sich hat, schliesst sich am ehesten an die geflügelte Figur mit der Taube auf dem Kopf (No. 5) an.

Terracotten.

22°. Einen ziemlich ausgesprochenen etruskischen Charakter hat die verschleierte *Berliner* Figur (abg. Gerh. Venusid. Akad. Abhh. Tf. 30. 4), mit Blume und Taube, wenn der Vogel in ihrer Linken mit Michaelis [4]) nicht eher für einen Hahn zu nehmen ist. Zwar könnte auch der letztere

[1]) Vgl. Micali Mon. Tf. 32. 1. 6. Tf. 33. 3. Tf. 37. 6. Gerhard Ueber die Gottheiten der Etrusker Akad. Abhh. I. p. 323 b. 324 c. — Von einer zwei Fuss hohen bei Sessa am Volturno gefundenen Statuette des *brit. Museums*, die im Guide to the bronze room p. 10 besonders hervorgehoben wird, fehlt mir jede Anschauung, so dass ich über ihre Hiehergehörigkeit nicht urtheilen kann.

[2]) Vgl. die wenig alterthümliche mit den Eiern (No. 20).

[3]) Vgl. die mit einem Ei (No. 24).

[4]) Arch. Ztg. 1864, p. 139.

als Symbol der sinnlichen Liebe für Aphrodite bezeichnend sein [1]; doch fehlt es an weiteren Andeutungen in dieser Beziehung.

d. Ueber den Unterschied der Urania- und der Pandemosdarstellungen.

Es ist eine dem mythischen Charakter der Aphrodite eigenthümliche, aber auch für ihre bildliche Betrachtung nicht gleichgiltige Thatsache, dass, so weit wir im griechischen Alterthum zurück gehen mögen, eine doppelte Auffassung ihres Wesens getroffen wird, der Gegensatz einer mächtigen Himmelsgöttin (Aphrodite Urania) und einer heiteren gefälligen Göttin des Erdenlebens (Aphrodite Pandemos), neben welchem ein zweiter Unterschied, der der aus dem Meer entstandenen orientalischen und der mit Dione verwandten Aphrodite des griechischen Festlandes einhergeht, ohne dass die beiden immer mit einander vereinigt wären, oder einander entsprächen [2]. In den Kunstdarstellungen fielen der Urania dann gewöhnlich Polos, Apfel und Schildkröte, wie es scheint Sinnbilder des Himmelsgewölbes [3], der Pandemos, wenn auch nicht ausschliesslich doch vorzugsweise, Blüthe und zierliche Erhebung des Gewandes zu; der ersteren ferner die Muschel, der letzteren der Hase und als gegensätzliches Symbol zur meerbewohnenden Schildkröte der Bock [4].

Nichtsdestoweniger fragt es sich, ob der Unterschied immer und überall stattfand. Einerseits scheint der Begriff der Pandemos doch ein secundärer, aus der ursprünglichen Totalität der Urania losgelöster zu sein [5], andrerseits verschwinden später beide Auffassungen hinter der

[1] Vgl. die sitzende Terracottenfigur von Tegea, in *Athen* (altgriech. Aphr. No. 40).

[2] Vgl. Engel Kypros II. p. 360 ff., wo aber besonders die ethische Seite des Gegensatzes betont wird (gesetzmässige und ungesetzmässige Liebe). Umfassender Gerhard Griech. Myth. I. p. 379 und p. 397 ff. Preller Gr. Myth. I. p. 274 ff. Aldenhoven Annal. 1849, p. 109 ff.

[3] Ueber die Himmelssymbole im Allgem. siehe Gerhard Ueber Metroon und Göttermutter Akad. Abhh. II. p. 104. — Für den Polos vgl. Ebendens. Archemoros und die Hesperiden Akad. Abhh. I. p. 44 ff. Die Wölbung desselben besonders deutlich an dem jüngst in der arch. Ztg. (1871 Tf. 41) publicierten *Frauenkopf* eines caeritischen Stirnziegels. — Was die Schildkröte betrifft, so abstrahiert Pausanias (VI. 25. 1) von jeder Deutung. Plutarch erklärt sie als Sinnbild der οἰκουρία: Τῷ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς τὸν δράκοντα Φειδίας παρέθηκε, τῷ δὲ τῆς Ἀφροδίτης ἐν Ἤλιδι τὴν χελώνην, ὡς τὰς μὲν παρθένους φυλακῆς δεομένας, ταῖς δὲ γαμεταῖς οἰκουρίαν καὶ σιωπὴν πρέπουσαν. De Isid. et Os. c. 75. vgl. Praec. conjug. c. 32. Die Beziehung aufs Himmelsgewölbe ist blosse Vermuthung. Preller, der sie früher acceptiert hatte, übergeht sie in der 3. Aufl. der griech. Mythol. p. 280 mit Stillschweigen.

[4] Vgl. Gerhard in d. arch. Ztg. 1854, p. 274.

[5] Paus. I. 14. 7; 22. 3, vgl. Gerhard Ueber Venusidole Akad. Abhh. I. p. 262. Böckh. Metrol. Unters. p. 43 ff. Friederichs Praxit. p. 36.

Digitized by Google

künstlerischen Neuschöpfung des Praxiteles. Für uns ist eine strenge Scheidung schon desswegen unmöglich, weil ausser jenem doppelten und in seiner Wechselbeziehung oft unklaren Gegensatz noch andere Seiten des Aphroditebegriffs sich geltend machten, wie namentlich ihre Beziehung zur Unterwelt und zum Tode, vermöge deren sie sowohl an dem irdischen Charakter der Pandemos als an dem kosmischen der Urania Theil hatte, so dass oft zwei sich scheinbar widerstreitende Symbole bei einer und derselben Göttin vorkommen. Ein Beispiel ist die Bronzefigur mit der griechischen Weihinschrift (Altgriechische Aphrodite No. 14), welche das chthonische Attribut des Modius mit Blume und Gewandhebung verbindet.

Im Allgemeinen unterliegt es keinem Zweifel, dass überall, wo ihre kosmische Bedeutung hervortritt, wie in der ältesten Möra zu Athen (oben p. 6), überall ferner, wo nach Analogie der Tempelbilder zu Kythera, zu Sparta, zu Korinth und anderswo Aphrodite bewaffnet oder als Siegerin über Ares erscheint (p. 7), also auch in den späteren Darstellungen der sieghaften Aphrodite, endlich in ihrer Auffassung als Stammutter der Aeneaden, die Urania gemeint ist. Ihrem höheren Charakter gemäss behielt sie auch später, als die fortschreitende Kunst Entblössung forderte, im Durchschnitt die Bekleidung bei, nur nicht so ausschliesslich, dass der Gegensatz zwischen bekleideten und nackten Statuen mit dem der Urania und der Pandemos zusammengefallen wäre. Der Meeresursprung machte auch bei jener die Nacktheit zum berechtigten Symbol, wie denn die praxitelische Statue zu *Knidos* allerdings als menschliches Abbild der Urania gefasst wird[1]). Und wenn eine jüngst zu *Ostia* gefundene Statuette (abg. Mon. des Inst. IX. Tav. 8)[2]) die richtige Deutung erfahren hat, so wurde selbst Aphrodite-Klotho in dieser Weise dargestellt.

Die Pandemos dagegen als die Verleiherin der Erdenlust, als Frühlings- und Gartengöttin und bald als die reizende Göttin der Liebe, tritt uns in den der Zahl nach wohl ebenso häufigen aber nicht so bestimmt abzugrenzenden Bildungen entgegen, welche dieser irdischen Auffassung am meisten adäquat sind, in der homerischen Aphrodite[3]), in ihren Beziehungen zu Adonis und zu den andern mit ihrer Liebe Beglückten und seit Solon in der Göttin der Hetären.[4]) Mit der Zeit trat die Urania

---

[1]) Lucian de imagg. 23 (bei Overb. Schriftq. No. 1232). Vgl. Friederichs Praxit. p. 33. Blümner Archäol. Stud. zu Lucian p. 29. Es geschah diess schwerlich nur insofern als sie an die Stelle einer früheren Urania getreten.

[2]) S. unten Cap. 22 c.

[3]) Gerhard Griech. Myth. I. §. 372; obgleich die ihr zu Grunde liegende idäische zweifelhaften Charakters. Gerh. a. a. O. §. 367.

[4]) Ath. 13. 569. Harp. Πάνδημος. S. indess Böckh. a. a. O.

gegen die Pandemos zurück oder gieng theilweise in dieselbe über [1], der Gegensatz verflüchtigte sich mehr und mehr, sodass man sich häufig desselben kaum mehr bewusst war, und dass die Philosophen jene abstracte Deutung der geistigen und der sinnlichen Liebe substituieren konnten, welche für die bildende Kunst gar nicht mehr in Betracht kommt.

Urania. — Wenn aus dem Vorrath der alterthümlichen Aphroditebilder diejenigen hervorgehoben werden sollen, die mit Wahrscheinlichkeit auf die eine oder die andere Benennung Anspruch machen dürfen, so ist zunächst bei der *Berliner* Erzfigur (Etrusk. Aphr. No. 11), die auf einer Schildkröte steht und mit dieser zusammen das Gestell eines etruskischen Candelabers bildet, sobald man nicht überhaupt an ihrem Aphroditecharakter zweifeln will, wohl nur an Urania zu denken; denn durch die phidiassische Goldelfenbeinstatue (Paus. VI. 25. 1) ist die Beziehung der Schildkröte zur himmlischen Aphrodite ausser Frage gestellt [2]. — So kann auch die Strahlenbekränzung der *clusinischen* Bronze (No. 2), die in der Geberde (oder im Attribut?) mit der Berliner übereinstimmt, nicht missverstanden werden. — Weniger bedeutsam möchte das Strahlenhalsband sein, z. B. bei einer *Florentiner* (No. 5) oder der ehemals Oddischen in *Berlin* (No. 10), obgleich grade diese Figuren in der Handbewegung den beiden obigen analog sind; allein es fragt sich sehr, ob dieses von Gerhard als Abwehr gedeutete Motiv [3] nicht auf Missverständniss oder Ungeschick des Arbeiters beruht.

Bei den zahlreichen etruskischen Figuren mit der Kopfbedeckung des Tutulus oder Polos scheinen im Durchschnitt keine bewussten Uraniabildungen vorzuliegen. Wenigstens wird man die eine Blume haltenden kaum dazu zählen dürfen.

Wohl aber ist Urania mit Hindeutung auf ihre Meergeburt das muschelhaltende Idol auf dem *Neapler Relief* (Altgriech. Aphrod. No. 7) und das durch Inschrift als solche bezeichnete Brustbild der Sammlung Medinaceli zu *Madrid* (No. 8), auf das wir bei der Libitina zurückkommen.

Pandemos. — Die Pandemos sodann wird erkannt in der aus Cypern stammenden *Berliner* Figur mit dem Ziegenböckchen (Cypr.

---

[1] Vgl. Gerhard, Ueber Venusidole Akad. Abhh. I. p 282.

[2] Wenn sie auch anderwärts als Trägerin von Figuren vorkommt, wie z. B. des Hermes an einem pompejanischen Spiegelgriff in *Neapel* (abg. Mus. borb. IX. 11. 1. Roux und Barré VI. S. 3. Tf. 91), so ist sie eben auch hier nicht als willkürliche Verzierung sondern als Symbol zu fassen. Doch giebt es allerdings Fälle, wo kein Erklärungsgrund vorliegt, z. B. bei dem nackten Jüngling auf einer Schildkröte in *Wien* (Kat. v. Sacken und Kenner p. 267 No. 101), aus dessen Haupt eine weibliche Halbfigur hervorwächst.

[3] Vgl. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. I. p. 324 c.

Aphr. No. 9), in den blüthetragenden und gewandhebenden Figürchen, die wir unter den Denkmälern des altgriechischen und etruskischen Stils aufgezählt haben, zumal in der anmuthigen Aphrodite der hieratischen Götterzüge (Altgriech. Aphrod. No. 44, 45, 47), endlich in der *Albanischen* Relieffigur mit dem Hasen unter dem Sitz (ebenda No. 49).

Das in den Denkmälern besonders häufig vertretene und nicht am wenigsten charakteristische Attribut der Taube scheint leider für die Bestimmung des Unterschieds zwischen Urania und Pandemos unbrauchbar. Wir wissen, dass Tauben hauptsächlich zu Paphos auf Cypern und auf dem Berg Eryx gepflegt wurden, beides berühmte Sitze des Uraniadienstes. Ebenso aber treffen wir sie beim Dionecult von Dodona, wo grade die entgegengesetzte Auffassung des Aphroditebegriffs ihren Ausgangspunkt genommen[1]. Man mag daher immerhin die geflügelten etruskischen Bronzen (No. 1. 4) für Urania nehmen; die Taubenträgerin der Ara Borghese im *Louvre* (Altgriech. Aphr. No. 47) und manche zu Spiegelgriffen verwendete, oft noch von Eroten umschwebte Figuren (ebenda No. 15. 18)[2] haben ihre Analogieen gewiss viel eher im Kreis der Pandemos. Uebrigens geben Blume und Apfel zu ganz ähnlichen Zweifeln Anlass. Es ist möglich und ich halte es sogar für wahrscheinlich, dass die Verfertiger dieser kleinen Bildchen und der bloss zum Schmuck, nicht zu Cultuszwecken gemachten Reliefs weder die Urania noch die Pandemos, sondern überhaupt nur die Aphrodite bilden wollten, und dass sie je nach Geschmack oder zufälligem Vorbild ihrem Werk bald dieses, bald jenes Attribut in die Hände gaben.

e. Historischer Rückblick.

Wenn wir die oben (Cap. 1. c) zusammengestellten historischen Ueberlieferungen mit den erhaltenen Denkmälern combinieren, um etwanige Beziehungen zwischen ihnen herauszufinden, so gelangen wir zu einem äusserst dürftigen Resultat. Es ist sich darüber nicht zu verwundern. Die verhältnissmässige Gleichförmigkeit der Typen hat den Schriftstellern zu keiner charakterisierenden Beschreibung Anlass gegeben. In den meisten Fällen erfahren wir nichts als den Ort und den

[1] Engel Kypros II. 180. Wenn die Gemeinsamkeit des Symbols auf der Verschiedenheit der Taubenarten beruhte, so kann die jetzige Kunsterklärung keinen Gebrauch mehr von diesem Unterscheidungsmittel machen.

[2] Vgl. namentlich den schönen Spiegelgriff des *brit. Museums* bei der bekleideten Aphrodite des vollendeten Stils (unten Cap. 5. No. 5.)



Künstler und höchstens das Material; wie soll daraus ein Schluss auf die Darstellungen gezogen werden?

Dazu kommt, dass andrerseits die erhaltenen Denkmäler uns nur ein unvollständiges Bild von der früheren Entwicklung zu geben scheinen, indem grade einer der muthmasslich häufigeren und wichtigeren Typen, der der thronenden Göttin, wie er in der allein etwas genauer beschriebenen Statue des Kanachos zu Sikyon und in der Aphrodite auf dem Berg Eryx erscheint, bloss in schwachen Spuren unter ihnen vertreten ist.

Weder zur einen noch zur andern stehen die paar erhaltenen Sitzbildchen [1]) in irgend einer ersichtlichen Beziehung. Bei der ausnahmsweise etwas sorgfältiger gearbeiteten *Wiener* Thonfigur (Altgriech. Aphrod. No. 39) passt die Taube nicht zur kanachäischen, der Fundort (Athen) nicht zur erycinischen Göttin. Die übrigen Terracotten aber sind meist schon ihrer Technik nach zu roh, als dass sie in Betracht kommen könnten. Sie sind Zeugnisse, wenn es deren bedürfte, von der Existenz thronender Aphroditen, weiter nichts. Die Anschauung eines Kunstwerks, als welches wir die sikyonische Statue trotz ihrer Alterthümlichkeit fassen müssen, könnten sie in keinem Falle unterstützen.

Was sodann das *Albanische* Relief (No. 49) betrifft, dessen Stil einer Beziehung auf Kanachos vielleicht nicht ungünstig wäre — die verwandten Sculpturen des Harpyienmonuments dürfen kaum viel später gesetzt werden —, so wird die darauf dargestellte Aphrodite durch den Hasen als Pandemos bezeichnet, während die Statue des Kanachos für Urania gilt [2]). Indessen beruht diese Annahme bloss auf den von Pausanias erwähnten Attributen, welche eine sehr unsichere Gewähr bieten [3]), davon zu schweigen, dass wir zwischen Urania- und Pandemosbildern eigentlich typische Unterschiede nirgends getroffen. Da nun in Ermanglung eines Bessern auch die blosse Möglichkeit von kunstgeschichtlichem Werth, so mag einstweilen das Albanische Relief die Lücke in unserem Denkmälerkreis ergänzen.

Für die erycinische Venus, welche sicher eine Urania [4]), bleiben uns bloss die Münzen (s. p. 9), und auch von diesen ist es fraglich, wie viel vom ursprünglichen Cultusbild sie vergegenwärtigen. Die Taube allerdings mag ihr wesentlichstes Attribut gewesen sein; darauf weisen schon die

---

[1]) S. Cyprische Aphrodite No. 17—19. No. 23. Altgriech. Aphr. No. 39—41. No. 49—51.

[2]) Gerh. Akad. Abhh. I. p. 262.

[3]) Aus dem speciell griechischen, unphönicischen Charakter der sikyonischen Aphrodite schliesst Aldenhoven (Annal. 1869, p. 110) auf das Gegentheil.

[4]) S. Preller Röm. Myth. p. 385.

Feste der ἀναγώγια und καταγώγια, welche am Eryx gefeiert wurden[1]. Der Eros dagegen scheint eine Zuthat späterer Zeit. Da der Dienst durch die Phönicier hinverpflanzt wurde[2], so möchte man eher eine Verwandtschaft mit den cyprischen Idolen voraussetzen.

Ein ohne Zweifel sehr geachtetes Werk, wie wir aus dem Künstlernamen und dem Aufstellungsort abnehmen können, war die Aphrodite des Kalamis beim Aufgang zur Akropolis (oben p. 8). Leider sind diese genannten zwei Punkte das Einzige, was wir von ihr wissen. Auf eben derselben Akropolis aber stand, von dem gleichen Künstler gearbeitet, die sogenannte *Sosandra*[3]. Von dieser wird uns berichtet, dass sie verschleiert war, dass sie sich durch das Wohlgeordnete und Schmucke ihrer Gewandung, durch die Zierlichkeit und Anmuth ihrer Füsse, an denen die Knöchel sichtbar waren, endlich durch die Keuschheit und Grazie des Ausdrucks auszeichnete[4]. Ob es eine stehende, oder eine sitzende Figur war, wird nicht ausdrücklich gesagt; eben daraus aber und aus der rhythmisch tanzartigen Stellung der Füsse[5] darf man das Erstere schliessen. Da nun alle diese Züge, die Verschleierung abgerechnet, sehr wohl zu dem alterthümlichen Aphroditetypus stimmen, besonders zu einem an der Grenze des Alterthums stehenden, wie er durch das Zeitalter des Kalamis an die Hand gegeben ist, so hat Preller[6] die ansprechende und jetzt vielfach adoptierte[7] Vermuthung aufgestellt, die Sosandra auf der Akropolis und die Aphrodite beim Aufgang zu derselben seien identisch. In der That kann weder die Verschiedenheit der Ortsangabe noch der Schleier der Sosandra als ein zwingendes Hinderniss geltend gemacht werden. Sobald die Aphrodite nicht unmittelbar am Fusse der Akropolis stand, so konnte sie wohl als auf derselben stehend bezeichnet werden; und was den Schleier betrifft, so ist derselbe bei den erhaltenen Denkmälern eine allerdings seltene, indess keineswegs unerhörte Zugabe[8]. Aus der Lucianischen Stelle Imagg. 6. folgt nicht einmal nothwendig, dass er vom Haupt der

---

[1] Das Verschwinden der Tauben und ihre Wiederkehr wurde mit dem angeblichen Weggang der Göttin nach Libyen in Verbindung gebracht. Athen. IX. 394. F; Aelian Hist. an. IV. 2; Var. hist. I. 15. Vgl. Engel Kypros II. p. 158.

[2] Ueber die frühe Einbürgerung desselben bei den Griechen und Etruskern s. Preller a. a. O. Anm. 1.

[3] Ueber sie vgl. besonders Blümner Archäol. Stud. zu Lucian p. 7 ff.

[4] Lucian Imagg. 6. Dial. meretr. III. 3.

[5] Luc. Dial. a. a. O.

[6] Arch. Ztg. 1846, p. 343.

[7] Schon von Feuerbach Nachg. Schr. II. p. 173; dann von Jahn Pausaniae arcis Ath. descr. p. 5, von Michaelis in d. arch. Ztg. 1864, p. 191, von E. Petersen in den Nuove Mem. dell' Inst. p. 99 ff., von Overbeck in der zweiten Auflage der Plast. I. p. 195; vgl. dessen Schriftquellen No. 520.

[8] Vgl. Altgriech. Aphrod. No. 11. 38. 41. 43. Altetrusk. Aphr. No. 13.

Sosandra herabhieng; der Gegensatz des ἀκατακάλυπτος τὴν κεφαλὴν kann in jenem schleierartigen Kopfputz bestanden haben, den wir z. B. aus einer vaticanischen Candelaberfigur kennen [1]) und der sich im Grunde auch allein mit einem die Knöchel zeigenden Gewande verträgt.

Nichtsdestoweniger halten wir die Identität für sehr problematisch. Der Name Sosandra ist nun einmal als aphrodisisches Beiwort nicht nachzuweisen; er scheint überhaupt seiner Bildung nach kein blosses Beiwort zu sein. Namentlich aber ist schwer zu glauben, dass Lucian eine so seltene und ungewöhnliche Bezeichnung — denn Pausanias kennt sie ja nicht — zu verschiedenen Malen angewandt hätte, ohne je den Namen Aphrodite hinzuzusetzen. So konnten höchstens die Bezeichnungen Pandemos und Urania gebraucht werden [2]).

IV. CAPITEL.

Die Uebertragung des alterthümlichen Aphroditetypus auf italische Gottheiten.

In der italischen Kunst oder wenigstens vorzugsweise in dieser giebt es nun ausserdem noch zwei archaistische Bildungen, welche sowohl ihrem mythologischen Begriffe als ihrer Darstellungsweise nach dem Kreis der Venus vindiciert worden sind, und die, wenn ihre Bedeutung soweit richtig, gewissermassen als Uebertragungen der Urania und der Pandemos auf römischen Boden könnten angesehen werden, insofern auch sie zwei verschiedene Seiten der Göttin repräsentieren, nämlich die von Gerhard sogenannte Venus-Proserpina und die Spes.

a. Die sogenannte Venus-Proserpina.

Unter der Venus-Proserpina ist jenes alterthümliche meist einer anderen Figur als Stütze dienende Idol verstanden, das in vielfachen

1) S. unten bei den Spesdarstellungen No. 17.

2) Dieselben und noch andere Schwierigkeiten sprechen gegen die von Friederichs (Praxit. und die Niobegr. p. 25. Anm. 49) aufgestellte und von Blümner (a. a. O. p. 11 ff.) weiter verfolgte Ansicht, dass die Sosandra eine Hera gewesen sei. Vgl. Michaelis a. a. O. Die Deutungen auf eine Amazone (Winckelmann) oder auf eine Priesterin der Athene (Hirt, Bursian) können als beseitigt betrachtet werden.



Exemplaren vorkommt, nie lebensgross, in langem Chiton mit einem etwa bis zur Hälfte des Körpers reichenden Ueberwurf, der aber, abgesehen von einer im Durchschnitt symmetrischen Anordnung, sich häufig auch noch durch Gürtung von dem sonst üblichen Peplos unterscheidet (Diploidion). Der Chiton ist mit der Linken emporgezogen, die Rechte meist attributlos auf die Brust gelegt (Geberde des Todesschlafs?)[1]; auf dem Kopf ein Modius.

1°. Am deutlichsten ist dieser Typus ausgeprägt in der aus Pompeji (Casa della Fortuna) stammenden, mit Ausnahme der fehlenden Beine wohl erhaltenen Marmorstatuette zu *Neapel* (abg. Mus. borb. IV. 54. Denkm. d. a. K. II. 262. Clar. pl. 632 C.), dem einzigen Exemplar neben der unten zu nennenden Büste, welches einer Nebenfigur ermangelt; indess der metallne Zapfen auf dem Modius deutet ziemlich bestimmt darauf hin, dass es ursprünglich ebenfalls mit einer solchen verbunden war. Die ungewöhnliche Verschleierung könnte sehr wohl von dem Gewand der auf sie gestützten Figur herrühren. 45 Cent. hoch.

In Marmorwerken sind ausserdem folgende Idole erhalten, die mit einer grösseren auf sie lehnenden Nebenfigur zusammengestellt sind[2]. Sie stehen gewöhnlich auf einer Basis, so dass ihre Grösse durchschnittlich nur etwa einen Drittheil der Hauptfigur ausmacht[3].

2°. Gruppe von *S. Ildefonso* zu Madrid (früher in Villa Ludovisi zu Rom), zwei Jünglinge mit nebenstehendem Idol, letzteres c. 70 Cent. Die Gruppe abg. Denkm. d. a. K. II. 879, bloss das Idol Gerhard Venusidole Akad. Abhh. I. Tf. 33. 1[4].

3°. Im *Vatican*, Eingang ins Boscareccio, (abg. Clar. pl. 632 B. 1422 G). Hauptfigur, wie es scheint, Bacchus, lebensgross.

4°. Kleine *pompejanische* Gruppe, 22 Cent. hoch (Clar. pl. 632 B. 1422 H). Das Idol mit entblösster Brust, ohne Kopf und ohne Gewandhebung, von ziemlich freiem Stil. Die Hauptfigur als Mercur gedeutet.

5°. Im *Palazzo Doria* zu Rom, aus Villa Pamfili (abg. Clar. pl. 632 A. 1422 D). Hauptfigur eine Frau mit nacktem Oberleib, c. 90 Cent.

6°. Damit scheint der bei Gerhard nicht erwähnte kleine Torso von *Cambridge* (Arch. Anz. 1864 p. 172) am ehesten übereinzustimmen. Merkwürdig, weil die dort befindlichen Sculpturen griechischen Fundorts sein sollen.

---

1) Gerh. Hyp. Röm. Studien II. 3. Excurs.

2) Siehe das Verzeichniss von Gerhard in den Hyp. Röm. Studien II. p. 178 ff. und in den Akad. Abhh. I. p. 275 ff. Um nicht zu verwirren, halte ich mich in der Hauptsache an die gleiche Reihenfolge und Bezeichnung.

3) Auf letztere beziehen sich, wo nicht ausdrücklich das Idol genannt ist, die angegebenen Maasse.

4) Vgl. Hübner Ant. Bildw. in Madrid No. 67. Friederichs Bausteine No. 754.

7°. *Herculanische* Gruppe in Neapel (Clar. pl. 632 B. 1422 E). Die Hauptfigur hier wie bei den fünf zunächst folgenden eine bekleidete weibliche Gestalt; lebensgross.

8°. *Tusculanische* in Villa Ruffinella bei Frascati (Clar. pl. 632 A. 1422 A); lebensgross.

9°. *Florentinische* zu Poggio Imperiale (Clar. pl. 632 A. 1422 B); halblebensgross. Das Idol hat die Linke auf die Brust gelegt.

10°. In *Venedig* (Catal. dei marmi nel Pal. Duc. No. 129). Kopf und angrenzende Theile der Hauptfigur fehlen. 0,81 M. hoch.

11°. *Tarquiniensische* zu Berlin (Gerhard Akad. Abhh. Tf. 29. 5); unterlebensgross.

12°. *Rollin'sche* zu Paris (Gerhard a. a. O. Tf. 29. 6). 0,52 M. hoch.

13°. Relief *Torlonia* (abg. Gerhard Tf. 33. 2). Hauptfigur ein geflügelter Genius.[1])

14°. Hermenartig gebildet, aber wahrscheinlich dieselbe Gottheit darstellend, das Idol auf einem *lateranensischen* Relieffragment (abg. Clar. pl. 632 A. 1422 C; besser Benndorf und Schöne Die ant. Bildw. des Lat. Mus. Tf. 13. 2). Hauptfigur wieder eine bekleidete Frau, 0,50 M. hoch.

15°. Endlich würde ihrem Typus nach, wenn die griechische Inschrift sie nicht anderswohin weist, auch die Uraniabüste von *Madrid* hier aufgezählt werden müssen. S. Altgriech. Aphrod. No. 8.

Vollkommen deutlich zeigt sich das Idol eigentlich bloss in der Gruppe von San Ildefonso (No. 2), hier mit dem Zusatz eines Apfels in der rechten Hand, dann in der des Pal. Doria (No. 5) und der Villa Ruffinella (No. 8). An den übrigen Gruppen ist es entweder schlechter erhalten, flüchtiger ausgeführt, auch durch das überhangende Gewand der Hauptfigur theilweise verdeckt, oder es finden in Beziehung auf die Nebenumstände kleine Abweichungen statt, wozu ausser der Hermenbildung (No. 14) die Vertauschung der Seiten (No. 9), die Entblössung der Brust (No. 4), die beiderseits gesenkte oder auf die Brust gelegte Haltung der Arme (No. 7. No. 15) zu rechnen sind.

Mit solchen Abweichungen kommen ähnliche Idole auch ausserhalb der Marmorbildnerei vor[2]). Mit gesenkten Armen:

16°. In einer schönen Terracottagruppe zu *Athen* (abg. Stackelberg Gräb. der Hell. Tf. 69). Hauptfiguren zwei Frauen.

---

[1]) Ueber die höchst gewagte Restauration des betreffenden Idols an einem Statuenfragment des *Vatican* (abg. ebenda No. 3) siehe Gerhard Venusidole Akad. Abhh. I. p. 273.

[2]) Gerh. a. a. O. p. 277 ff. No. 13–26.

17⁰. Auf einer römischen *Lampe* (abg. bei Gerh. Venus-Proserp. Tav. 6). Daneben ein ihr opfernder Hercules.

Umgekehrt beide Arme auf die Brust gelegt:

18⁰. Auf einem Votivrelief bei *Caylus* Rec. VI. p. 117. Daneben eine sitzende Frau.

19⁰. Dasselbe Motiv haben wir schon früher bei einer der langgestreckten *cyprischen* Figuren getroffen (oben p. 29, No. 5) und finden es hie und da bei Terracottenbüsten aus Unteritalien, z. B. in *Berlin* (Gerhard a. a. O. No. 15). Vgl. die Reliefbüste in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 254), welche in der einen der auf die Brüste gelegten Hände wieder einen Apfel hält.

Andere zur Vergleichung gezogene Denkmäler wie das Idol der Ingenheimschen Terracotta zu *Berlin* mit übers Haupt geschlagenem rechten Arm (Gerh. No. 22, abg. Clar. pl. 632 B. 1422 F.) oder wie die auf Gemmen mit Apollo gruppierten Idole (Gerh. No. 23; eines abg. Denkm. d. a. K. II. 129) möchten ihrer Bedeutung nach mit denen der Marmorwerke schwerlich mehr identisch sein.

Für dieses offenbar sehr angesehene Cultusidol ist bekanntlich von Gerhard, der sich seine Erforschung besonders angelegen sein liess, die Bezeichnung Venus-Proserpina vorgeschlagen worden[1]. Die Vereinigung der für Aphrodite wenigstens in Rundwerken charakteristischen Hebung des Gewandes mit der als Symbol des Todesschlafs gedeuteten auf die Brust gelegten Rechten, welch letzterer durch den Kopfschmuck des Modius noch eine ausdrücklich chthonische Beziehung hinzugefügt ist, scheinen den sonst allerdings nur durch ein vereinzeltes Zeugniss des Alterthums[2] beglaubigten Namen zu rechtfertigen.

Um Aphrodite schlechthin kann es sich unter keinen Umständen handeln. Wenn die symbolische Geberde und der Modius nicht hinreichten, um die Todesbeziehung auszudrücken, so würde die Gruppe von Ildefonso es beweisen und noch mehr die dreigestaltigen Hekatebilder, als deren eine Form eben dieses Idol mit der auf der Brust ruhenden und einen Apfel haltenden Hand sich erweist[3]. Viel eher liesse sich, da die Gewandhebung ein so häufiges Motiv des hieratischen Stiles ist, an Kora oder Persephone denken, »deren Darstellung auf den unteritalischen Vasen mit den zierlichsten Bildungen Aphroditens identisch« (Gerh.).

---

[1] Zuerst in der Schrift: Venere Proserpina. Fiesole 1826, deutsch in Schorn's Kunstblatt 1829, No. 16 ff. und in den Hyp. Röm. Studien II. p. 121 ff. Vgl. Engel Kypros II. p. 307 ff.

[2] Aristot. Mirab. ausc. 133. Vgl. Gerhard Hyp. Röm. Stud. II. p. 170. Griech. Myth. I. §. 361. 5.

[3] Exemplare zu *Catajo* (Müller Denkm. d. a. K. II. 892), zu *Leyden* (Arch. Ztg. 1843 Tf. 8) und an anderen Orten. Vgl. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. p. 367.

Combiniert man jedoch den so überwiegend römischen Charakter dieser Denkmäler mit den Thatsachen, dass in Italien wirklich eine die Begriffe der Venus und der Proserpina vereinigende, vielfach verehrte Göttin (Libitina) getroffen wird [1]) und dass die ähnliche Bildung der Spesfiguren eben auch nur auf ihrer Verwandtschaft, wo nicht Identität mit Venus beruht, so muss uns diess allerdings geneigt machen, an letzterer Bedeutung, resp. an einer als Todesgöttin gefassten Venus festzuhalten.

Inwiefern dabei griechische oder gar orientalische Culte von Einfluss gewesen, ist schwer zu bestimmen. Das ausnahmsweise Vorkommen griechischer Exemplare (No. 6. 15? 16.) ist noch kein Beweis für griechischen Ursprung, zumal da die Identität dieser Idole nicht sicher gestellt. Auch der Name Κυθήρα-Φερσέφασσα, der sich in einer unechten Schrift des Aristoteles findet, und der ja nur vermuthungsweise mit dem Idol in Verbindung gebracht wird, kann nichts entscheiden. Die etwa zu vergleichenden cyprischen Figuren aber, auf welche Gerhard bei dieser Gelegenheit verweist [2]), sind erstens nirgends in unmittelbare Beziehung zu einer Nebenfigur gesetzt, und sodann möchte die auf die Brust gelegte Rechte, die vereinzelt vorkommt (siehe die langgestreckten Figuren), dort leicht eine andere, den ägyptischen Denkmälern analoge, mehr stilistische Bedeutung haben.

Wir halten daher mit Preller [3]) die Möglichkeit italischen Ursprungs noch keineswegs für ausgeschlossen. Sollte derselbe nichts desto weniger in Griechenland zu suchen sein, so müsste die Beziehung auf Aphrodite wohl gänzlich aufgegeben und einfach der Name der Kora substituiert werden; denn bei den Griechen tritt der Charakter einer Todesgöttin bei Aphrodite doch nur sehr wenig hervor. Ob dann grade an den Koradienst von Agrä bei Athen gedacht werden muss, wie Gerhard mit grossem Aufwand von Gelehrsamkeit wahrscheinlich zu machen gesucht hat [4]), bleibt eine andere Frage.

Was die Rückführung dieses Typus auf eine der beiden Hauptcultusformen der Aphrodite betrifft, so haben wir ihn oben im Gegensatz zu der von der Pandemos abgeleiteten Spes als der Urania entsprechend aufgefasst. Historisch lässt sich diess allerdings nicht begründen, wie auch der Modius und der mit dem Idol verbundene Todesbegriff viel mehr der irdischen als der himmlischen Aphrodite zu-

---

1) Siehe Preller Röm. Myth. p. 387.
2) Akad. Abhh. I. p. 281. Anm. 61.
3) Röm. Myth. p. 387.
4) Ueber d. Anthest. Akad. Abhh. II. p. 191.

kommen[1]. Allein da dieselben ebensowenig mit der heiter gedachten Pandemos vereinbar, so glaubten wir, vom Historischen absehend, die hier sich darbietende römische Zweitheilung mit der griechischen parallelisieren zu dürfen.

Die Figur, die sich auf das Idol zu lehnen pflegt, ist meist weiblich, bald ganz bekleidet, bald am Oberkörper nackt, nach Gerhard Aphrodite selbst oder eine Eingeweihte[2]; anderemal auch männlich, entweder Bacchus oder Mercur; lauter späte und an sich keineswegs in alterthümlichem Stil gearbeitete Werke.

b. Die italische Spes.

Viel weniger Anlass zu Zweifeln bietet die andere Bildung der italischen Kunst, die uns noch zu betrachten übrig bleibt, die Uebertragung des alterthümlichen Aphroditetypus auf die Spes. Es handelt sich durchgehends um Producte der römischen Kaiserzeit, und man könnte daher versucht sein, sie mit dem Aufkommen des alterthümlichen Geschmacks in Verbindung zu bringen. Allein der Cultus der Spes war bei den Römern sehr alt[3], und es ist nicht wahrscheinlich, dass früher ein anderer Typus für sie verwendet wurde. Immerhin mag die später beliebte Nachahmung archaischer Formen das ihrige dazu beigetragen haben, dass man hier an der ursprünglichen Darstellungsweise festhielt.

Ueber den verwandtschaftlichen Zusammenhang mit Aphrodite und zwar speciell mit der Pandemos kann nicht gestritten werden. Die Schwierigkeit besteht nur darin, die römischen Spesfiguren von den griechischen Aphroditen zu trennen, was bei der vollständigen Gleichheit der Typen, wenn uns nicht wie bei den Münzen Inschriften zu Hilfe kommen, oft unmöglich ist. Die echt alterthümlichen Denkmäler, und auch diese zum Theil nur mit Vorbehalt[4], haben wir der Aphrodite zugewiesen; die nachgeahmten aber können beides sein. Denn die Voraussetzung, dass in römischer Zeit der Typus schlechterdings nur den italischen Begriffen der Spes und etwa noch der Fortuna zur Ausdrucksweise diente[5], dass also gar keine derartigen Aphroditen mehr gebildet

---

[1]) Vgl. darüber Gerh. Akad. Abhh. I. p. 281 ff. Griech. Myth. §. 373.

[2]) Hyp. röm. Stud. II. p. 170 ff. Siehe unten 9. Cap. 2. Gruppe.

[3]) Vgl. P. E. Visconti in d. Atti d. pont. acad. rom. IV. p. 303. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. I. p. 267. Anm. 30. Aldenhoven Annali 1869, p. 123. Schon im Vejenterkrieg wurde bei einem Tempel der Spes gekämpft Liv. II. 51.

[4]) S. Altgriechische Aphrodite No. 3 Anm.

[5]) Vgl. Gerhard Hyp. röm. Stud. II. p 130 ff. Akad. Abhh. I. p. 266. Aldenhoven a. a. O. p. 123 ff.

wurden, wird durch die schon früher (p. 50) aufgezählten Reliefs Lügen gestraft. Es bleibt uns nichts übrig, als der Wahrscheinlichkeit folgend, diejenigen für Spes zu nehmen, bei denen kein Grund des Gegentheils vorliegt. Höchstens kommt uns bisweilen eine stereotype Behandlungsweise der Spesfiguren im Gegensatz zu den auf unmittelbare griechische Vorbilder zurückgehenden Aphroditen als unterscheidendes Kennzeichen zu Hilfe. — Immer sind es alterthümlich bekleidete, leise einherschreitende Figuren, mit der Linken tanzartig das Gewand emporhebend, in der Rechten eine Knospe oder Blüthe tragend.

Wir beschränken uns darauf, die hauptsächlichsten der erhaltenen Marmorwerke und von den übrigen Gattungen die zufällig gesammelten Beispiele aufzuführen.

Marmorstatuen.

1°. In *München* (Brunn Beschr. der Glypt. No. 45. Unediert); von hymettischem Marmor, 1,54 M. hoch, aus der sogenannten Vescovali'schen Sammlung zu Rom. Der Kopf aufgesetzt, doch zugehörig, mit conventionell angeordneten Löckchen; der untere Theil der Figur und die Vorderarme neu. Der Peplos ist ähnlich angeordnet wie an der Albanischen Statue (p. 40), die linke Schulter frei lassend. Der Stil aber ist nachgeahmt.

2°. In *Berlin*, Uebergangsbau aus dem alten ins neue Museum, (Kat. No. 141 e. Unediert); 0,87 M. hoch. Neu wiederum der ganze Untertheil, dazu der Kopf und die Arme; doch erkennt man grade noch, dass das Gewand gehoben war.

3°. In der Sammlung *Blundell* (abg. Clar. pl. 760), von carrarischem Marmor, c. 70 Cent. Vorderarme und Untertheil der Figur neu. Der Peplos schräg über die Brust laufend; das Aufnehmen des Gewandes ziemlich plump gebildet.

4°. Im *Louvre* (Kat. v. Clarac No. 596. Fröhner I. 475, abg. Clar. pl. 319. 344; Gerhard Venusidole Akad. Abhh. Tf. 30. 2). Von griechischem Marmor, wie sie ja auch im griechischen Saal auf dem Altar der zwölf Götter aufgestellt ist, aber von nachgeahmtem Stil. 1,25 M. hoch. Die ganze untere Hälfte, also auch die Partie des aufgenommenen Gewandes modern, ebenso der Kopf und der grösste Theil der Arme. Alt sind noch die Enden der Haarflechten auf dem Nacken. Der Peplos oder Chitonüberschlag, der hier beide Schultern bedeckt, ist in drei symmetrische Faltenlagen geordnet, mit merkwürdigem Brustschmuck ungefähr von der Grösse einer Aegis [1].

[1] Die Zeichnung bei Clarac ist in letzterer Beziehung ganz ungenau, obgleich er die Figur wahrscheinlich grade wegen dieses Schmuckes Minerva nannte.

5°. Im Garten des *Pal. Rospigliosi* zu Rom (Beschreibg. Roms III. 2. p. 399), kaum halblebensgross; Kopf und rechter Arm neu [1]).

6° Die mit Inschrift bezeichnete der *Villa Ludovisi* (erwähnt von Winckelmann Werke V. p. 229 und Visconti Pio Clem. IV. p. 55) scheint verschwunden.

7°. Verschiedene im Belvedere des *Vaticans* (Beschreibung Roms II. 2. p. 238 und 239).

8°. Ob auch die archaisierende Porträtstatue der *Villa Borghese*, welche auf Claudia Semne bezogen wird? [2]).

Endlich ein paar, die gleich der Venus-Proserpina grösseren Statuen (hier dem Bacchus) als Idole mit besonderer Basis beigegeben sind:

9°. In der *Hope*'schen Sammlung zu London (abg. Clar. pl. 695. 1614. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. Tf. 32. 5. Denkm. d. a. Kunst II. 372), im Gebiet von Tusculum entdeckt.

10°. In der Ermitage zu *Petersburg* (Kat. von Guédéonow No. 156, wahrscheinlich identisch mit dem nur verschieden restaurierten bei Guattani 1785, wieder abg. Clar. pl. 695. 1615. Gerhard a. a. O. Tf. 32. 6).

11°. Ueber ein drittes fragmentiertes zu *Frascati* s. Canina Descr. del ant. Tusc. p. 146.

Diesen allen haben die Ergänzer mit Recht eine Blüthe in die vorgestreckte Hand gegeben und sie dadurch als Spes charakterisiert [3]).

Verschieden davon sowohl im Typus als in der Bedeutung sind ein paar andere Figuren, die ein Füllhorn statt der Blüthe tragen, und daher als F o r t u n a zu fassen sind, was übrigens bloss eine besondere (spätere) Auffassung der Spes [4]). Sie zeigen nicht sowohl ein Motiv der alterthümlichen Kunst in nachgeahmtem Stil als vielmehr ein späteres Kunstmotiv in alterthümliche Formen übertragen. Das Obergewand ist unter dem rechten Arm weg über den Leib geschlagen und fällt in langen Zipfeln über den linken herab. Es wird diessmal von der Rechten aufgenommen; die Linke hält das Attribut.

So eine *Münchener* Statue (Brunn No. 43; abg. Clar. pl. 768), von carrarischem Marmor, 1,20 M. hoch [5]). Restauriert sind nur unwesentliche Bestandtheile; die porträtartigen Gesichtszüge lassen an Sabina denken.

---

[1]) Daher der Schleier, den sie nach Aldenhoven (a. a. O. p. 127. Anm. 1) auf dem Haupte tragen soll, vielleicht von keiner weiteren Bedeutung.

[2]) Welcker A. Denkm. V. p. 94. Aldenhoven p. 127.

[3]) In der neueren Zeit hat sich bekanntlich *Thorwaldsen* zu einer Reproduction, resp. Umbildung des Spestypus inspirieren lassen. Die Statue befindet sich jetzt in Tegel (Abguss im Berliner Museum).

[4]) Siehe Gerh. Akad. Abhh. I. p. 267 und Preller Röm. Myth. p. 618.

[5]) Bei Clarac fälschlich als 10" hohe Terracotta bezeichnet.

Von roherer Arbeit die in *Dresden* (Hettner Die Bildw. der k. Antikensammlg. No. 111; abg. August. 1. 11; Gerhard Tf. 30. 6), aus der Chigi'schen Sammlung, 1,29 M. hoch. Das Gesicht und ein Theil des Füllhorns neu; sonst ganz mit der vorigen übereinstimmend.

Ebenso die aus den Gärten Julius' III. stammende *Boissard*'sche (Clar. pl. 768 A. 1902 A).

Kleine Bronzen.

12°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris (Kat. v. Chabouillet No. 94 und No. 3049, wahrscheinlich identisch mit Descript. somm. du cab. des méd. p. 89 No. 3540 und p. 123 No. 46, bei welchen der Peplos beide Schultern bedeckt, aber in ähnlicher Weise gefältelt ist wie sonst).

13°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 299 No. 1143; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 18. 2. 2a), in Chiton und beide Schultern bedeckendem Aermelpeplos, mit breit auf den Rücken fallendem, von einer Perlenschnur geschmücktem Haar; wie die feinen, etwas freien Gesichtszüge zeigen, nachgeahmt römisch. 7,8 Cent. Aus der Sammlung de France.

14°. *Ebenda* (abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 18. 6, ob identisch mit Kat. p. 282 No. 503, welche als schreitend bezeichnet wird?), mit Gewandhebung und Blume. Von der rechten Schulter läuft ein schärpenartiger Ueberwurf unter der Brust hin. Von geringerer Arbeit und freierer Behandlung als die vorige, 6,5 Cent. hoch [1]).

Terracotten.

15°. Rundwerke von Terracotta sind mir keine bekannt, wenn nicht etwa die *Petersburger* aus Südrussland stammende (Mus. de l'Ermit. imp. 1860 p. 241), mit Stephane auf dem Haupt und Kranz in der Rechten, hiehergezogen werden darf.

Reliefs.

16°. Ara des *Museo Chiaramonti* mit acht Göttern, darunter Spes der Fortuna gegenüber gestellt (allzu gefällig abgebildet Mus. Chiaram. Tf. 20); bemerkenswerth, weil jene allein im Tempelstil dargestellt, die übrigen Götter vollkommen frei. Von griechischem Marmor.

17°. *Dreiseitige Candelaberbasis* in der Stat. gall. des Vatican, mit Pallas, Mars und Venus als Spes, letztere mit der Blume in der Linken und gleich der vorigen eine Stirnkrone auf dem Haupt (abg. Visc. Pio Clem. 4. Tf. 5 ff., die Spes auch besonders in den Denkm. d. a. K. II. 259. E. Braun Kunstmythol. Tf. 79). Wie man aus der sehr freien Behandlung des alterthümlichen Stils erkennt, und wie es zum Ueberfluss durch die Bildung der Akanthosblätter bestätigt wird, ein römisches

[1]) Welche *Wiener* Bronze Jahn im Arch. Anz. 1854 p. 452 meint, ist mir nicht klar.

Werk, aber von dem feinen Geschmack der guten römischen Kunstperiode beseelt. Aldenhoven [1]) sieht in der betreffenden Figur eine Nachahmung des archaischen Aphroditetypus, wie derselbe durch die Künstler des fünften Jahrhunderts vor Christo umgebildet worden war, und die Vergleichung mit gewissen Spiegelgriff-Figuren, die, obwohl von völlig freiem Stil, muthmasslich auch noch auf das fünfte Jahrhundert zurückgehen (siehe unten Cap. 5), kann diess nur bestätigen. Wahrscheinlich ist ferner, dass die auf dem Candelaberfuss dargestellten Reliefs nach Statuen gearbeitet waren. Darauf deuten nicht bloss, wie Visconti (Pio Cl. 4. p. 43) bemerkt, die Basen, welche einige von ihnen haben, sondern ihre ganze statuarisch abgeschlossene Composition. Das fliegende Gewandstück bei unsrer Figur muss dann natürlich als Zusatz des übertragenden Künstlers angesehen werden. Uebrigens hindert das nicht, dass auch das Relief an sich wieder anderen Darstellungen zum Vorbild diente, wie den Mosaikrepliken in *Neapel* (R. Rochette Peint. ant. ined. Tav. XII. p. 395) und im *Louvre* (Caylus Rec. d'Ant. VI. pl. 86. 1)[2]).

18° Cippus in der *Galleria lapidaria* des Vaticans (Beschr. Roms II. 2. p. 37, No. 159) mit einer Spesfigur, welche Blume und Fruchtkorb trägt.

19°. Die Relieffigur bei *Boissard* IV. 130 mit der verdächtigen Inschrift Spei ist mir nicht vom Sehen bekannt.

20°. Das Stukkrelief einer Spes in den *Loggien* des Raphael (gest. von Volpato 1775 No. 5) gilt für eine Nachahmung aus den Titusthermen.

21°. Wenig mehr alterthümlich erscheint Spes der Nemesis gegenüber auf dem Relief eines Marmorkraters im *Pal. Chigi* (abg. Denkm. d. a. K. II. 670), mit Blume und Zweig statt Gewandhebung [3]).

22°. Auf *Terracottenreliefs* ist dieser Typus, wo er sich zeigt, gewöhnlich so ornamental gehalten, dass man zweifeln muss, ob wirkliche Spesfiguren gemeint sind. Zwei symmetrisch einander gegenübergestellte weibliche Figuren mit schräg umgeworfenem Peplos, gewandhebend und blumentragend, giebt es z. B. auf Terracottenplatten im *britischen Museum*, im *Louvre*, im *Museum Gregorianum*. Zwei ähnliche, mit Bändern statt der Blume, jetzt im *britischen Museum*, sind abg. Campana Op. in plast. Tf. 107 [4]).

---

1) A. a. O. p. 119 f.

2) Vgl. Aldenhoven Annal. 1869, p. 120. 129. Friederichs Baust. p. 453.

3) Dieselben Figuren auf einer Ara zu *Florenz*, vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 150. Anm. 136.

4) Vgl. Aldenhoven a. a. O. p. 128. Anm. 1.

Digitized by Google

Gemmen.

23°. Smaragd-Plasma der *Kestner*'schen Sammlung mit der Inschrift Gamos (abg. Visconti Atti dell' Acad. Rom. IV. p. 303. Tf. 4. Gerhard Ant. Bildw. 316. 8). Trotz der letzteren ist schwerlich die Hochzeitsgöttin Aphrodite gemeint[1]).

24°. Cameo aus dem Besitz des Herrn *Maignan* (abg. Millin Gall. myth. Tf. 89, No. 360).

25°. Sieben solche Darstellungen in *Berlin* (Tölken Verz. III. 5. No. 1348—1354, wovon einige wohl identisch mit den Abdrücken bei Cades XVII. 61—65. 67). Die auf der jagenden Quadriga ist abg. Gerhard Ant. Bildw. 316. 7.

26°. Eine ähnliche Göttin vor einem ihr libierenden Kaiser auf der Gemme bei *Gori* Mus. Flor. I. Tf. 19. Sie stützt sich mit der Linken auf die Lanze[2]).

Münzen.

Auf Münzen mit der Umschrift Spes publica erscheint sie seit Claudius. S. Cohen Méd. impér. I. pl. 10. No. 91 (Münze des Claudius); III. pl. 17 (M. des Elagabalus und der Aquila Severa); IV. pl. 20. No. 57 (Münze des j. Valerian); V. pl. 6. No. 3. 49 (M. des j. Tetricus). Sie ist nicht immer ganz gleich gebildet, namentlich im Grad der Bewegung verschieden, indem sie bald leise bald eilig einherschreitet.

Die besondere Verehrung von Seite des Claudius wird durch das Zusammenfallen seines Geburtstags mit den der Spes geweihten Kalenden des August erklärt[3]). Ihr Tempel am Forum olitorium war im ersten punischen Krieg von M. Atilius Calatinus geweiht und nach einem doppelten Brande von Germanicus, dem Bruder des späteren Kaisers, wiederhergestellt worden[4]). Auf die Statue dieses restaurierten Tempels werden die claudianischen Münzbilder und die meisten der übrigen Denkmäler zurückzuführen sein[5]).

Ein anderes Vorbild lag den Darstellungen der Glücksgöttin (oben p. 70) zu Grunde, und zwar ohne Zweifel zunächst auch ein in Italien befindliches. Was für eine weitere Beziehung zu der mit dem Füllhorn und Polos dargestellten Tyche des Bupalos (Paus. IV. 30. 6) stattfand, muss dahin gestellt bleiben.

---

[1]) Ueber die Inschrift vgl. Jahn Arch. Beitr. p. 291. Anm. 101 und p. 454.

[2]) Sehr merkwürdig die in der Vorderansicht nackte Figur mit der Inschrift Elpis, welche den Mantel mit beiden Händen gleichmässig über die Schultern zieht, bei Cades VII. K. 8, aus der Sammlung Poniatowsky.

[3]) Orelli Inscript. II. p. 413. Vgl. Preller Röm. Mythol. p. 617. Gerhard Venusidole Akad. Abhh. I. p. 267.

[4]) Tacit. Annal. II. 49.

[5]) Aldenhoven a. a. O. p. 125.

B. Die erhaltenen Denkmäler des vollendeten Stils.

VORBEMERKUNG.

Ueber die Anordnung der Denkmäler.

Die Uebersicht der alterthümlichen Aphroditebilder hat uns trotz den verschiedenen Nationalitäten, die sich künstlerisch dabei betheiligten und trotz den Verschiedenheiten, die im Begriff der Göttin selber lagen, im Grunde nur einen einzigen Typus gezeigt. Dieser Armuth, oder wie wir es besser nennen, dieser Genügsamkeit gegenüber, bieten uns die Denkmäler des vollendeten Stils einen fast unerschöpflichen Reichthum. Indem wir versuchen, dieselben übersichtlich zu ordnen, kommt es uns vor Allem darauf an, das Gleichartige zusammen zu stellen.

Dass damit eine rein historische Betrachtung ausgeschlossen, ist klar. Eine solche wäre schon zum voraus nur annäherungsweise erreichbar, da uns von den meisten Typen die genaue Entstehungszeit und ihr gegenseitiges chronologisches Verhältniss unbekannt. Jedermann mag seine subjective Ansicht darüber haben, wann der Typus der kauernden und wann die schamhafte oder die ihre Haare auspressende Aphrodite erfunden worden. Aber wissenschaftlich festzustellen, ob die knidische oder die kauernde früher zu setzen sei, ob der Typus der capitolinischen vor oder hinter die Anadyomene des Apelles falle, und so manches Aehnliche, ist einstweilen Niemand und leider auch dem Verfasser dieser Arbeit nicht gelungen. Wenn aber die muthmasslich historische Anordnung der Typen einen so zweifelhaften wissenschaftlichen Werth hat, so lohnt es sich nicht, ihretwegen dasjenige zu trennen, was seiner Idee oder seiner Erscheinung nach zusammengehört.

Ebenso möchte die Auffassungsweise der Göttin nach ihrem religiösen oder mythologischen Charakter, streng durchgeführt, einen

schlechten Eintheilungsgrund abgeben. Zwar dauert der Gegensatz der Urania und der Pandemos in den Zeiten der vollendeten Kunst zunächst noch fort, aber, wie es scheint, nicht über die erste Blütheperiode hinaus. Einige Statuen des Phidias und des Skopas werden noch ausdrücklich nach diesen Beinamen unterschieden (s. oben Cap. 2. a.), die des Praxiteles und der spätern Künstler nicht mehr. Sei es dass der Gegensatz von den Idealbildnern, welche das ganze Wesen der Aphrodite in ihren Schöpfungen ausdrücken wollten, in Eins verschmolzen wurde [1]), sei es dass die Beziehung auf denselben, die Zugehörigkeit zu dieser oder jener Auffassung in Vergessenheit gerieth, oder dass einzelne Cultus- und Darstellungsformen sich bis zur völligen Selbständigkeit loslösten, wie denn eine Aphrodite des Meeres, Pontia oder Euploia, mehr und mehr in den Vordergrund tritt: genug, von der Mitte des vierten Jahrhunderts an verschwinden die Namen der Urania und der Pandemos aus der Kunst. Es ist daher bei der Mehrzahl der Denkmäler nicht bloss unmöglich, sie auf die eine oder die andere Auffassung zurückzuführen, sondern höchst wahrscheinlich sind sie von Anfang an gar nie weder Urania- noch Pandemosdarstellungen gewesen.

Der einzige Gesichtspunkt, von dem aus die Gesammtmasse der Aphroditebilder ohne gar zu grosse Willkür geordnet werden kann, ist unserer Ueberzeugung nach die äussere Erscheinung, d. h. der künstlerische Typus und das Kunstmotiv. Auch hiebei giebt es der Schwierigkeiten noch genug, und wir schmeicheln uns keineswegs sie alle überwunden zu haben. Die Kreuzung der Motive unter einander, je nachdem z. B. die Art der Bekleidung oder die Körperstellung oder der Charakter der Formen betont wird, und ferner der mehr oder weniger fragmentarische Zustand, in welchem nahezu alle grösseren Denkmäler auf uns gekommen sind, und wodurch häufig das ursprüngliche Motiv unkenntlich geworden ist, stehen überall hemmend im Wege. Man könnte eigentlich nur dadurch über die Schwierigkeiten hinwegkommen, dass man die einzelnen Denkmäler je nach dem Gesichtspunkte an verschiedenen Orten aufzählte, wie diess auch theilweise von uns geschehen. Die consequente Durchführung aber würde zu einer Breite der Behandlung führen, die in keinem Verhältniss zu dem wissenschaftlichen Nutzen steht.

Indem wir uns daher mit einem Compromiss behelfen und jede Figur an der Stelle einreihen, wo wir glauben, dass sie ihrem Hauptmotiv nach hingehört, ergiebt sich bei möglichster Rücksichtsnahme auf den historischen und mythologischen Charakter der Denkmäler im Allgemeinen folgende Anordnung:

---

1) S. Friederichs Praxit. u. die Niobegruppe p. 36 f.

Bestimmt von einander zu unterscheiden ist ein älteres und ein jüngeres Aphroditeideal; das ältere ohne Zweifel eine Schöpfung der Phidiassischen Zeit, das jüngere überliefertermassen eine solche der Praxitelischen. In jenem war die Schönheit der Göttin, in diesem die des Weibes verherrlicht. Jene wurde immer mehr oder weniger bekleidet, diese auch unverhüllt dargestellt. So weit fällt der Unterschied der äusseren Erscheinung mit dem der Zeit und der Auffassung zusammen. Allein die gute Hälfte der erhaltenen Aphroditefiguren sind weder völlig bekleidet, noch völlig nackt, sondern sie nehmen eine Mittelstellung ein, meist so, dass nur der Unterkörper von einem Gewande verhüllt ist. Wir sind also vielmehr auf eine Dreitheilung angewiesen, auf den Unterschied der bekleideten, der halbbekleideten und der nackten, was auch dem Entwicklungsgang der Aphroditebildung im vierten und fünften Jahrhundert, der ein allmäliges Fortschreiten von der Bekleidung zur Nacktheit zeigt, am besten entspricht.

Nun kommt aber die doppelte Schwierigkeit, einmal dass die erhaltenen Darstellungen grade der älteren, bekleideten Aphrodite ihrer Mehrzahl nach einen specifisch römischen Charakter haben, und sodann dass von den halbbekleideten sich nur eine einzige Classe, nämlich die der melischen und der mit ihr verwandten Statuen, als historische Mittelstufe zwischen den beiden anderen zu erkennen giebt.

Warum wir uns auf eine Trennung zwischen Griechischem und Römischem nicht eingelassen und trotz dem Verstoss gegen die historische Aufeinanderfolge die bekleideten in ihrer Gesammtheit vorausgestellt haben, darüber werden wir uns sogleich näher erklären (s. p. 80). Was dagegen den anderen Punkt betrifft, so hatte es keinen Zweck, die Anadyomenefiguren des alexandrinischen Zeitalters, wenn sie zufällig unterwärts verhüllt sind, mit der melischen Aphrodite zusammenzustellen. Beide sind durch eine scharfe Grenzlinie von einander getrennt, und haben nichts als die Nacktheit des Oberkörpers mit einander gemein.

So ergeben sich also immerhin folgende d r e i H a u p t a b s c h n i t t e:

1°. Die bekleideten Aphroditedarstellungen der Griechen sammt ihrem Wiederaufleben in römischer Zeit.

2°. Die halbbekleidete Aphrodite der vorpraxitelischen Auffassung.

3°. Die bald nackten bald wieder drapierten Darstellungen des seit Praxiteles aufkommenden jüngeren Ideals.

Bei der Anordnung im Besondern gehn wir im e r s t e n A b s c h n i t t von der mantellosen attischen Bekleidungsweise aus, die sich fast unmittelbar an die alterthümlichen Darstellungen anschliesst, betrachten dann den ebenfalls noch auf alterthümlichen Reminiscenzen beruhenden zur römischen Genetrix verwendeten Typus der ihren Mantel lüftenden

Göttin und, in Ermanglung von weiteren statuarischen Typen, die einzelnen für Aphrodite charakteristischen oder bei ihr vorkommenden Gewandmotive; endlich eine doppelte Reihe aufgestützter Figuren, deren Bedeutung zweifelhaft. Da indess manche Denkmäler der Kleinkunst einen nur wenig ausgeprägten Kunstcharakter zeigen, so dass ihr wesentliches Interesse auf den beigegebenen Attributen beruht, so wird mit Beziehung auf die letzteren noch eine Nachlese — wir setzen sie vor die zweifelhaften — hinzugefügt werden müssen.

Im zweiten Abschnitt ist natürlich die melische Aphrodite mit ihren nähern oder entfernteren Repliken zu besprechen; dann aber auch die in der allgemeinen Auffassung oder im Körper- und Gewandmotiv analogen Darstellungen.

Der gegebene Ausgangspunkt für die Denkmäler des jüngeren Ideals ist die knidische Statue des Praxiteles, an welche sich selbstverständlich der Typus der capitolinischen und der Mediceischen unmittelbar anschliesst. Von den halbdrapierten ins Bad oder aus dem Bade steigenden lässt sich keine einzige hinter die knidische zurückdatieren; sie sind im besten Fall gleichzeitig, weitaus die meisten aus späterer Zeit.

Aber im Kreis der nachpraxitelischen Aphrodite ist der Gegensatz der Nacktheit und der theilweisen Bekleidung keineswegs der wichtigste Gesichtspunkt. Hier handelt es sich in erster Linie um ein paar Unterschiede, die im Körpermotiv ihren Ausdruck finden, um die schamhafte, Brust und Schooss deckende, um die mit dem Auspressen oder mit dem Schmücken ihrer Haare beschäftigte, und um die im Bade kauernde Aphrodite; und nur innerhalb dieser Classen kann das Gewand, sofern es in Betracht kommt, für die Anordnung massgebend sein. Wir haben, da wir einmal von den nackten ausgegangen, diese letzteren jedesmal den halbverhüllten vorangestellt. Auch schien es passend, eine Anzahl drapierter Aphroditen, welche, trotz der mangelnden Schamgeberde, in ihrem ganzen Charakter mit den ihr Gewand haltenden schamhaften verwandt sind, an dieselben anzuschliessen. Die kauernde, die ihrer Erfindung nach vielleicht eine frühere Stelle einzunehmen berechtigt war, haben wir der mit der Toilette beschäftigten folgen lassen und sie mit der Sandalenlöserin zusammengestellt, um die Reihe der aufrecht stehenden nicht unnöthiger Weise zu unterbrechen, wie wir auch die sitzenden des älteren und des jüngeren Ideals jedesmal ans Ende gestellt. — Aus einer späteren Periode stammt die Kallipygos und stammen ein paar Darstellungen der nackten Aphrodite, wo die Beziehung zum Bade aufgegeben ist, die den Cestus und die das Wehrgehenk umlegende, die mit der Sandale drohende, die sogenannte Klotho und einige andere. Sie führen, wie sie selbst schon meist der Kleinkunst angehören, zu den

zahlreichen kleinen Bronze- und Thonfiguren hinüber, die nicht mehr in einer bestimmten Situation oder Handlung dargestellt sind, und bei denen das Interesse lediglich auf dem Attribut beruht. Endlich war es auch hier nöthig, sich über ein paar zweifelhafte Typen aus einander zu setzen.

Es versteht sich von selbst, dass der Unterschied zwischen griechischer und etruskischer Kunst hier unberücksichtigt bleiben musste. Die meisten späteren etruskischen Bildwerke, zumal die halbbekleideten und nackten Aphroditen, bilden einen integrierenden Theil der griechisch-römischen Kunst, ohne wesentliche Eigenthümlichkeit ausser der einer fast durchgehends eckigern und plumperen, häufig auch willkürlichen Behandlung. Besondere Typen hat die etruskische Kunst, soviel wir sehen, keine aufzuweisen.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Darstellungen der bekleideten Aphrodite.

V. CAPITEL.

Die mit dem attischen Chiton bekleidete Aphrodite.

Wenn die Uebersicht der alterthümlichen Bildwerke Aphrodite durchweg bekleidet gezeigt hat, so tritt uns die Göttin in den Denkmälern der vollendeten Kunst meist in einer sehr veränderten Gestalt entgegen. Wir müssen den ganzen Zeitraum von vierhundert Jahren bis zur Einbürgerung der griechischen Kunst in Italien überspringen, bevor wir mit den Darstellungen der römischen Genetrix wieder sichere Rundwerke der bekleideten Venus treffen. — Im wirklichen Verlauf der Entwicklung verhält es sich freilich anders. Es liegt schon in der Natur der Sache, dass mit dem Beginn der neuen Kunstperiode nicht plötzlich das Gegentheil von dem aufkam, was bisher Uebung und Herkommen gewesen war. Ausserdem sind aber bestimmte Zeugnisse vorhanden, theils Notizen der Schriftsteller, theils Monumente, welche keinen Zweifel darüber lassen, dass die völlige Bekleidung noch bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts vorherrschend, und im vierten und dritten wenigstens nichts Ungewöhnliches war.

Von den drei Statuen des Phidias (oben p. 9) werden zwei ausdrücklich mit dem Beinamen Urania bezeichnet, an sich allerdings kein unumstösslicher Beweis für Bekleidung; doch waren beides Cultusbilder, die eine sogar von Gold und Elfenbein, wovon das Gold nothwendig auf Rechnung des Gewandes kommt. Sie waren also jedenfalls theilweise, wahrscheinlich aber ganz bekleidet.

Die gleiche Präsumption hat die Aphrodite des Alkamenes (p. 10) in den Gärten zu Athen für sich. Sie ist eines der Werke, von welchen Lucian [1]) Züge für seine Musterschönheit Panthea entlehnt. Die anderen sind die Sosandra des Kalamis, die lemnische Athene und die Amazone des Phidias, die knidische Aphrodite des Praxiteles. Bei der letzteren bemerkt Lucian ausdrücklich, dass nur der Kopf in Betracht komme, da sich vom übrigen Körper wegen der Nacktheit kein Gebrauch machen lasse. Es liegt daher nahe, für die neben ihr Genannten Bekleidung vorauszusetzen und da es bei dreien (der Sosandra, der Athene und der Amazone) wirklich der Fall, so wird man bei der vierten um so weniger etwas Anderes annehmen dürfen.

Von der zweiten Aphrodite des Alkamenes wissen wir nur so viel, dass sie im Wettstreit mit einer bekleideten Statue gemacht wurde; denn Agorakritos hat die seine später zur Nemesis umgewandelt, was mit einer nackten oder halbentblössten nie hätte geschehen können.

Als monumentale Bestätigung dieser Schlüsse besitzen wir ausser den *Vasenbildern*, wo Aphrodite mit seltenen Ausnahmen [2]) bekleidet erscheint, und einer Gruppe von *Spiegelstützen*, welche als unmittelbare Fortbildungen der alterthümlichen gelten können (s. unten), noch zwei *Reliefplatten des Parthenon*, eine Metope und ein Friesstück (Cap. 8. a), mit Darstellungen der bekleideten Aphrodite, denen freilich bereits die Zeichnung einer nackten, zu eben diesem Tempel gehörigen Giebelfigur [3]) entgegen gesetzt werden kann. — Auch die winzige Figur einer athenischen *Tetradrachme* (abg. Beulé Monn. d'Athènes p. 225), wenn anders das Attribut in ihrer Hand wirklich eine Taube ist, kann als Zeugniss für die Bekleidung der älteren Aphroditebilder gelten, wiewohl für die Anschauung im Einzelnen kaum etwas daraus gewonnen wird. Beulé erkennt darin die aus Syrien stammende Aphrodite Euploia, welcher Konon im Piräus einen Tempel errichtete [4]); zum Mindesten eine sehr gewagte Vermuthung.

---

[1]) Imagg. 6.

[2]) Als solche mögen hier beiläufig das Deckelgemälde einer attischen Vase bei Stackelberg Gräb. d. Hell. Tf. 27 und die Darstellung auf einem dreihenkligen Gefäss ebenda Tf. 30 genannt werden.

[3]) S. die Einleitung zur knidischen Aphrodite Cap. 13.

[4]) Paus. I. 1. 3.

Im vierten Jahrhundert wird das Ideal der unverhüllten Aphrodite geschaffen und beherrscht von da an die Kunst. Gleichwohl bildet Praxiteles, der das Meiste zu dieser Schöpfung beigetragen, die *koische* Aphrodite noch bekleidet, und dieselbe Darstellungsweise muss beim Akrolith des Damophon vorausgesetzt werden. Vielleicht ist der Torso von *Kyrene* (Cap. 7. d) noch ein Ueberrest aus dieser Zeit. — Im dritten Jahrhundert schildert Apollonios Rhodios eine Aphrodite mit entblösster Brust, welcher als ungefähr gleichzeitiges Originalwerk die Bronze von *Tarquinii* (Cap. 7. a. No. 10) an die Seite gesetzt werden kann. — Zahlreiche andere Denkmäler dieser Art, unter denen wir den Torso von *Mantua* (Clar. pl. 632 D) und den Typus der ihr Gewand über die Schulter ziehenden Göttin (Cap. 6), besonders aber die Reliefdarstellung einer mit Helena gruppierten Aphrodite (Cap. 7. a. No. 11) hervorheben, sind unverkennbar auf griechischem Boden gewachsen, wenn es auch nicht mehr möglich ist, die Zeit ihres Werdens genau zu bestimmen, und das ursprüngliche Motiv von den späteren Zuthaten und Veränderungen zu scheiden.

Man kann fragen, ob es am Platze sei, die bekleideten Venusbilder in ihrer Gesammtheit vor allen anderen zu betrachten, während sie doch eher die Pole der ganzen Entwicklung repräsentieren, und also getrennt, die einen am Anfang, die andern am Ende aufgeführt werden sollten. Ist es doch gar nicht ausgemacht, dass den griechischen Darstellungen die gleiche oder eine ähnliche Idee zu Grunde lag wie den römischen. Denn wenn auch die Urania ihrer Naturbedeutung nach als die befruchtende Mutter der Dinge gefasst wurde, so mussten nothwendig dergleichen unplastische kosmogonische Beziehungen in der ethisch-anthropomorphischen Kunst der Griechen frühzeitig zurücktreten.

Wir wissen nichts davon, oder haben nur unsichere Spuren, dass ein bestimmter künstlerischer Typus für die mütterliche Aphrodite von ihnen wäre erfunden worden. Möglich, dass die Chryselephantinstatue des Phidias oder die zur Nemesis umgewandelte des Agorakritos ein solcher war [1]. Von der koischen des Praxiteles ist es schon sehr unwahrscheinlich. Da die Besteller aus blossen Gründen der Schicklichkeit die bekleidete der unbekleideten vorzogen, so wird kein grosser Unterschied in der Auffassung beider stattgefunden haben, wie doch ein solcher zwischen der mütterlichen Göttin und der liebreizenden Knidierin vorausgesetzt werden muss. — Erst in Italien und erst nachdem der Glaube an die troische Abstammung hier Wurzel gefasst hatte, kam die

---

[1] In diesem Fall dürften vielleicht einige der im 11. Capitel aufgeführten Köpfe, wie der sog. Dionekopf im *brit. Museum* u. a. darauf bezogen werden.

Digitized by Google

Idee der Mutter-Aphrodite auch in der Kunst zu Ehren, d. h. zu jener plastisch schönen Verkörperung, wie sie uns im Typus der ihren Mantel lüftenden Göttin vor Augen tritt.

Wir sind weit entfernt die Bedeutung dieser zeitlichen und mythologischen Unterschiede zu verkennen. Wir wollen eine Vernachlässigung derselben auch nicht mit dem oben aufgestellten mehr vergleichenden Zweck unsrer Arbeit rechtfertigen. Der einzige Grund, warum wir die bekleideten Venusbilder nichtsdestoweniger in ihrer Gesammtheit hier aufführen ist der, dass bei dem fortwährenden Ineinanderspielen des Griechischen und des Römischen eine Trennung beider Elemente mit Schwierigkeiten verbunden ist, die wir nicht glaubten überwinden zu können. Wenn es sich aber bloss darum handelt, ob der Anfang oder der Schluss die passendere Stelle, so wird man sich lieber für jenes entscheiden. Es ist ein kleinerer Verstoss gegen die historische Wahrheit, die Darstellungen der römischen Genetrix, die ja doch auf altgriechischen Elementen und Anschauungen beruhen, vor die Aphroditebilder des jüngeren Ideals, als Typen des fünften und vierten Jahrhunderts, weil sie mit der Genetrix die Bekleidung theilen, erst hinter die späten Erfindungen der alexandrinischen Zeit zu setzen.

Ein Gewandmotiv, das entschieden im fünften Jahrhundert seinen Ursprung hat, und das, wo es auch später verwendet wurde, nie seinen griechischen Charakter verläugnet, ist jene mantellose Tracht der Parthenonjungfrauen, die aus einem geschürzten mit Diploidion versehenen Chiton besteht.

Aphroditefiguren dieser Art haben sich in kleinen Bronzen noch verschiedene erhalten, in Marmor keine oder nur zweifelhafte. Denn die schöne durch griechische Einfachheit und Grazie ausgezeichnete Statuette des *Braccio Nuovo* No. 94 (abg. Clar. pl. 432. 783; Nibby Mus. Chiaramonti II. 8), welche mit der Linken den Chiton emporzieht, wird durch den ährenbekränzten Kopf in ein anderes Gebiet verwiesen. Ob in das der Demeter und Kora (Braun Museen p. 245), ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; der carrarische Marmor lässt auch die Spesbedeutung oder etwas Aehnliches als möglich erscheinen. Aber die Frühlingsgöttin Aphrodite ist doch wohl ausgeschlossen [1]).

Kaum ein grösseres Recht auf ihren Namen hat die mit attischem Chiton bekleidete *venezianische* Statuette (Catal. dei Marmi nel Pal.

[1]) Gozzadini Di ulteriori scoperte a Marzabotto p. 37. Anm. 164 hält noch an Aphrodite fest.

Ducale No. 143, abg. Clar. pl. 640), welche mit der Linken den Mantel über die Schulter zieht. Man pflegt sie wegen dieses, wie wir sehen werden, charakteristischen Motivs vielfach als Aphrodite zu betrachten. Allein Kopf und Arme sammt dem emporgehaltenen Gewandzipfel sind neu, und die etwas ungeschickte Ergänzung verdächtig. Es könnte ein Motiv wie das der florentinischen Juno (Kat. d. Uff. No. 187, mit verkehrten Seiten abg. und fälschlich als Bronze bezeichnet Clar. pl. 418. 730) zu Grunde liegen. 1,10 M. hoch.

Dass die auf das sogenannte Idol der Venus-Proserpina gestützte Figur eines *lateranischen* Hautreliefs (abg. Benndorf und Schöne Tf. 13. 2), auf die wir unten (Cap. 9) zurückkommen werden, wie alle ähnlichen aus dem Kreis der Venus auszuscheiden, ist gewiss.

Unter den kleinen Bronzen wäre

1° eine aus Syrien stammende des Kunsthändlers *Charvet* in Paris (abg. Gazette des beaux arts 1866. p. 174) zu nennen, welche wegen ihres mit Rosen geschmückten Diadems für Aphrodite und zwar für einen Typus des fünften Jahrhunderts erklärt worden ist[1]). Die etwas hohe Datierung wollen wir nicht in Frage stellen. Sie wird durch die symmetrischen, von keinem Gürtel unterbrochenen Falten des Diploidion und durch die strenge Haltung einigermassen gerechtfertigt, auch denen gegenüber, welche in das überschwängliche Lob ihrer Grazie und Formenreinheit angesichts der Zeichnung nicht einzustimmen vermögen[2]). Aber der Beweis, dass es Aphrodite, scheint auch hier nur ungenügend erbracht, so lange bloss der Schmuck des Rosendiadems dafür kann angeführt werden[3]). Beide Arme fehlen, doch sieht man, dass das Gewand nie aufgenommen war. Ihre Haare sind hinten in ein Reticulum gefasst; an den Füssen hat sie Sandalen.

Spiegelgriffe. — Sehr wahrscheinlich dagegen ist Aphrodite dargestellt in einer Anzahl von Spiegelgrifffiguren, welche sich an einen Typus der alterthümlichen zu eben diesem Zweck gearbeiteten Bronzen[4]) anschliessen und als deren Umsetzungen in den Geschmack der späteren Zeit können angesehen werden. Dergleichen sind:

2°. Die aus *Athen* stammende und vielleicht noch daselbst befindliche bei Stackelberg Gräber der Hellenen Tf. 74. 5, mit symmetrisch geordnetem Diploidion, eine Taube in der Rechten; die Füsse unbe-

---

1) Von Fr. Lenormant in einem Bericht über die Pariser Privatsammlungen in der Gazette des beaux arts a. a. O. Vgl. Arch. Anz. 1867, p. 30.

2) Lenormant vergleicht sie mit der schönen Bronze der Minerva Pourtalès (abg. Panofka Ant. du cab. Pourt. pl. 4), die aber sorgfältiger ausgeführt ist.

3) Eine sitzende ebenfalls bekleidete Aphrodite mit Rosen bekränzt, in der Sammlung Janzé (abg. de Witte Choix de terres cuites pl. 33).

4) Siehe Cap. 3. Altgriechische Aphrodite.

schuht. Vgl. Friederichs Kleinere Kunst p. 19. Anm. 3, der nur im Allgemeinen angiebt, dass solche Figuren sich in Athen befinden.

3°. In der Sammlung *A. Castellani* (Friederichs a. eben a. O.).

4°. In *Berlin* (Friederichs a. a. O. No. 11), durch Ross aus Lamia in Thessalien erworben. Die linke Hand mit dem Attribut fehlt, so dass die Figur zunächst nur wegen ihrer Verwendung als Spiegelstütze für Aphrodite genommen wird. Im Stil des fünften oder vierten Jahrhunderts. 7¹/₈" hoch.

Die schönsten indess wieder im *britischen Museum*. Vor Allem

5° die trefflich erhaltene von Sunium (im Glastisch B des Bronzesaals, Guide to the bronze room p. 13), als Aphrodite gesichert, da abgesehen von dem Attribut der Taube in ihrer Rechten und von dem Motiv der Gewandhebung links, zwei geflügelte Eroten zu beiden Seiten ihres Hauptes die Spiegelscheibe stützen. Sie trägt ein kurzes Diploidion, das auf den Schultern geheftet ist, und symmetrisch über die Brust herabfällt, seitwärts in je einen etwas längeren Zipfel endigend. Der rechte Fuss ist ein wenig vorgesetzt, die unverhüllten Haare fallen hinten in einem zusammengebundenen Zopf herab. Wahrscheinlich aus der Zeit kurz vor Phidias. 13" hoch.

6 und 7°. Zwei andere ohne Eroten, aber ebenfalls durch die vorgestreckte Taube und durch Gewandhebung charakterisiert (ebenda 4. Wandschrank); die grössere darunter von einer gewissen symmetrischen Strenge, nicht ausschreitend; der Chiton unterhalb des kurzen Diploidions gegürtet.

8°. Ausserdem besitzt das *britische Museum* (zweiter Wandschrank) ein für sich gearbeitetes Figürchen aus der Sammlung Woodhouse in Corfu, in gegürtetem Chiton, ohne Diploidion, mit Blume und Gewandhebung, 12 Centimeter hoch. Obgleich die Anlage von höchster Einfachheit, die Falten nur durch leichte Graffitstriche angegeben, herrscht doch in der Bildung der Glieder wie in der Stellung die vollkommenste Freiheit. Das rechte Bein ist etwas vorgestellt und im Knie leicht gebogen; die Füsse sind nackt; der Kopf unverhüllt, durch Oxydierung auf einer Seite verdorben.

9°. Eine noch halb archaische Figur im Mus. d. arch. Ges. zu *Athen* (in Photogr. vorliegend; vgl. oben p. 44. Anm. 3) hat zwar die Rechte (ehemals mit einem Attribut) vorgestreckt, die Linke aber unter das Diploidion auf die Brust gelegt. Zwei herbeifliegende Eroten legen je eine Hand auf ihr Haupt.

10°. Und hier ist auch der schönen Relieffigur der vaticanischen *Candelaberbasis* noch einmal zu gedenken, die wir wegen ihres archaisierenden Anstrichs und wegen ihrer offenbaren Spesbedeutung unter

Digitized by Google

den Denkmälern des alterthümlichen Stils aufgeführt (S. Capit. 6. No. 17). Sie ist in den Formen und in der Composition so sehr vom Hauch der vollendeten Kunst angeweht, der Urheber hat seinen freieren Geschmack so wenig verläugnet, dass man in der That fast mehr an die eben besprochenen Spiegelgrifffiguren als an alterthümliche Werke erinnert wird.

Was sich, abgesehen von diesem speciell attischen Typus, etwa sonst noch von Chitonfiguren unter den Erzeugnissen der Kleinkunst und auf Reliefs findet, darf hier übergangen werden. Es sind ein paar Terracotten oder Bronzen, die man aus irgend einem meist nicht zwingenden Grunde für Aphrodite nimmt, einige Relief- und Gemmendarstellungen, die über den Bereich dieser Gattungen hinaus keine Analogieen haben, jedenfalls nichts von typischem statuarischen Werth, zumal nicht in Beziehung auf das Gewandmotiv. Wir werden eine Anzahl derselben im 7. und 8. Capitel unter anderen Gesichtspunkten aufzählen.

Wenn nun aber der besprochene Typus nur in wenigen Ueberresten kleineren Massstabs erhalten ist, so dass wir zu keiner unmittelbaren Anschauung seines monumentalen Charakters gelangen, so liegt uns dafür in dem Einfluss, den er auf spätere Bildungen ausgeübt, in der Uebertragung auf die Horen und auf einige entsprechende Figuren der römischen Mythologie, desto klarer seine kunstgeschichtliche Bedeutung vor Augen.

Für die Horen ist die Uebertragung in bildlichen Darstellungen vielleicht nicht genügend nachgewiesen, weil keine eigentlich statuarischen Denkmäler vorhanden. Es scheint, dass sie als Begleiterinnen der Aphrodite und zwar entschiedener Massen der Aphrodite Pandemos schon in der archaischen Periode selber dem Typus der letzteren nachgebildet wurden[1], und dass später, als der Charakter ihrer Herrin sich änderte und neue Typen für dieselbe erfunden wurden, jenes ursprüngliche und ihnen besonders angemessene Motiv[2], nur umgegossen in die Formen des vollendeten Stils, ihnen verblieb.

Wie aber bei den Griechen der Aphroditetypus auf den der Horen übergieng, so bei den Römern der der Spes auf die Flora[3]. Und zwar geschah es auf verschiedene Weise, je nachdem man sich mit der blossen

---

[1] S. Aldenhoven in den Annal. 1869, p. 116 f.

[2] Die Frühlingshore Chloris wird ja gradezu mit der Pandemos identificiert. Engel Kypros II. p. 293.

[3] Ueber den myth. Zusammenhang S. Engel Kypros II. p. 407 ff. Preller Gr. Myth. I. p. 394.

Umsetzung der alterthümlichen Formen in die der späteren Kunst begnügte, oder aber eine ganz neue Schöpfung erzweckte, bei der das alterthümliche Motiv höchstens noch seiner Idee nach zu Grunde gelegt war.

Zu den blossen Umsetzungen bei noch alterthümlichen Reminiscenzen in der Gewandung möchte

1° eine Statue der *Gall. Giustiniani* (abg. Clar. pl. 767) zu rechnen sein, in einem Doppelchiton mit drüber geworfenem zweizipfligem Diploidion. Die Linke zieht das Gewand empor, die vorgestreckte Rechte ist mit Blumen restauriert. Wohl mit Recht noch als Spes gefasst [1].

2°. Die aus der Sammlung *Rondanini* stammende (abg. Clar. pl. 441. 801), schreitend, mit schräg über der Brust laufendem Obergewand, in welchem sie Blumen trägt, also Flora.

3°. Eine in den Magazinen des *Louvre* befindliche, bloss 22 Centimeter hohe Figur (abg. Clar. pl. 299. 795); in der Gewandung der vorigen ähnlich, aber ohne den Chiton aufzunehmen.

4°. Eine zur Muse Urania ergänzte in *Florenz* (abg. Clar. pl. 532).

5°. Eine neue und in der Composition unabhängige Schöpfung ist sodann die kolossale *Flora Farnese* in Neapel (Mus. Borb. II. 26. Clar. pl. 438 B), bei anmuthig schreitender Bewegung den tief gegürteten Chiton mit der Rechten emporziehend. Alterthümlich ist hier freilich gar nichts mehr; doch macht sie einen verwandten Eindruck, wesshalb Friederichs [2] sogar geneigt ist, sie für Venus zu nehmen, wozu der sinnlich üppige Charakter der Formen, wie er meint, am besten passe. Indess finden sich keine Spuren, dass Venus in dieser Weise wäre dargestellt worden. Das Aufnehmen des Gewandes in der vollendeten Kunst bezeichnet eine andere, leichtere Art von Grazie, als die man mit dem Wesen der Venus vereinigt dachte.

Verwandt ferner

6° eine nach links schreitende, zur Ceres restaurierte Statue der *Münchner Glyptothek* (Brunn Kat. 298, abg. Clar. pl. 437), aus weissem und schwarzem Marmor; ebenfalls tief gegürtet, mit der Rechten den Mantel nach vorn ziehend [3].

7°. Eine Statue des *Museum Worsleyanum* (abg. Mus. Worsl. I. Tf. 5 der Stat., Clar. pl. 591), mit ungegürtetem, über die rechte Brust herabgeglittenem Chiton. Ueber den linken Arm und um den Unter-

---

[1]) So auch das (der Abbildung nach) in ganz freiem Stil dargestellte Cultusidol auf dem *vaticanischen Relief* bei Visconti Pio Clem. IV. Tf. 25 a, mit Frucht und Gewandhebung, die Haare von einer Haube verhüllt. Vgl. Friederichs Baust. p. 477.

[2]) Baust. p. 359 (nach Gerhards Vorgang, s. Neapl. ant. Bildw. No. 200).

[3]) Das Motiv findet sich auf Sarkophagen für Medea verwandt, vgl. den aus dem Codex Pighianus abgebildeten in der arch. Ztg. 1866. Tf. 216. 2.

körper ist ein Mantel geschlagen, der von der Linken anmuthig aufgenommen wird. Linkes Standbein.

8°. Eine Statue der Sammlung *Mattei* (abg. Clar. pl. 450. 802 A). Im Gewandmotiv der vorigen ähnlich, doch ohne dass der Mantel auf der Schulter ruht.

VI. CAPITEL.

Der Typus der ungegürteten, ihren Mantel lüftenden Aphrodite.

Die grosse Masse der bekleideten Aphroditebilder sind Mantelstatuen, d. h. solche, die neben dem Unterkleid auch noch den Mantel haben, mag nun dieser das Hauptmotiv sein oder nur zur Drapierung dienen. Der bekannteste und schönste Typus und der ohne Zweifel noch am meisten griechische Elemente enthält, ist der in ausserordentlich vielen Exemplaren erhaltene einer in einen durchsichtigen ungegürteten Chiton gehüllten und den Mantel über die Schulter herüberziehenden Frauengestalt.

Die Wiederholungen, fast lauter lebensgrosse Marmorstatuen, finden sich in folgenden Museen[1].

1°. Im *Vatican*: Mus. Chiaramonti No. 546 (abg. Visc. Pio Clem. III. 8; Clar. pl. 592. 1289). 1,80 Met. hoch, von pentelischem Marmor. Im sogenannten Augusteum zu Otricoli gefunden, ohne Kopf und Arme. Man setzte ihr dann einen genau an den Rumpf passenden zu Rom gefundenen Kopf der Sabina auf. Trotz dieser willkürlichen Restaurationsweise, ist es, wie schon Visconti (Pio Clem. III. p. 43) bemerkt, nicht unmöglich, dass die Figur auch ursprünglich einen Porträtkopf hatte. Sie trägt nämlich unter dem gewöhnlichen Chiton noch ein zweites Unterkleid, welches die von jenem bloss gelassene Brust bedeckt, was bei einer wirklichen Venus ebenso auffallend wäre, als es bei einer unter ihrem Bilde dargestellten Porträtfigur begreiflich erscheint (vgl. No. 6 und No. 8)[2].

2°. Im Museum des *Palatin*, weil im Bereich der Farnesianischen Gärten gefunden (1861), ein lebensgrosser Torso ohne Kopf, Hände

---

1) Vgl. Jahn Sächs. Berichte 1861, p. 113 ff.

2) Wenn Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 6 von einem zweiten *vaticanischen* Exemplar spricht, so meint er wohl die campanische Tänzerin des Maskencabinets (Clar. pl. 592. 1660), welche wir aus mehrfachen Gründen erst am Ende aufführen (No. 27).

und Füsse; von den Extremitäten ist nur der rechte Oberarm erhalten mit dem daran herabsinkenden Gewand. Von vorzüglicher Arbeit, besonders schön der Contrast zwischen Mantel und Chiton (Siehe Bullet. 1862 p. 233).

3°. In *Villa Borghese*, Zimmer der Juno (abg. Nibby Monum. sc. 17, besser Braun Kunstmyth. Tf. 73), mit nach links geneigtem Haupt, das Haar zum Krobylos aufgebunden. Von lunensischem Marmor, lebensgross. Angaben über Ergänzungen finde ich keine; die Arbeit mittelmässig. [1]

4°. In *Villa Pamfili* (Clar. pl. 632 C), jetzt als Euterpe restauriert. Alles Nackte sammt dem Rand des Chiton an Brust und Armen ist neu. 1,35 M. hoch [2]).

5°. Im *Palazzo Giustiniani* (Clar. pl. 594), von griechischem Marmor; ausnahmsweise bloss 0,59 M. hoch. Der Kopf nicht zugehörig, Hals und linke Schulter, sowie linker Vorderarm neu; dagegen der erhobene rechte fast intact.

6°. Im *Palazzo Colonna* eine hässlich restaurierte Statue, deren Brust, wie an der Chiaramontischen, von einem unteren Chiton bedeckt ist. Wenn sie identisch mit der von Visconti (Pio Clem. III. p. 43 Anm. 1) erwähnten, so ist der Kopf modern. Ebenda wird sie eine bella statua genannt.

7° und 8°. In *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 6. 7; abg. Clar. pl. 632 F. 1449 D und E), auf der Treppe des Nationalmuseums aufgestellt. Die Füsse, der rechte Arm und die linke Hand sind an beiden neu, wie sie auch in Grösse (1,46 M.), Marmorart und Arbeit übereinstimmen. Nur hat wiederum die eine (1449 E) Brust und Schulter von einem untern Aermelchiton bedeckt. Die Köpfe nimmt Gerhard für ideal.

9°. *Ebenda* zweiter Corridor (Gerhard No. 482; abg. Clar. pl. 632 F. 1449 F), bloss 2½′ hoch. Kopf, rechter Arm und linke Hand modern; das Alte von zierlicher Arbeit.

10°. *Ebenda* im Magazin des Museums eine vierte, nach Gerh. Neap. ant. Bildw. p. 6.

11°. In *Florenz*, Halle der Inschriften No. 265 (Clar. pl. 592). 1,66 M. hoch, von sehr guter, nur etwas verwitterter Arbeit, wohl eines der besten Exemplare. Der Kopf, obwohl aufgesetzt, ist alt und hat im Nacken einen auffallend grossen Haarwulst; der rechte Arm und die linke Hand (mit Flöte) neu.

---

[1] Eine zweite *ebenda* (nach Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 6) wird wohl mit der unten (No. 24) genannten Urania identisch sein.

[2] Der Marmor wird bei Clarac im Text als griechisch, auf der Abbildung als carrarisch bezeichnet.

12°. *Ebenda* (nach Lacombe Gall. de Flor. mit verkehrten Seiten abg. bei Clar. pl. 598). Ueber Restaurationen kein Nachweis [1].

13°. In *Venedig* (Kat. No. 143), der Beschreibung nach mit umgekehrten Seiten. Neu der Kopf, die Arme und der empor gehaltene Zipfel des Mantels. 1,10 M. hoch.

14°. Im *Louvre* (Kat. v. Clar. No. 46. Fröhner 135; abg. Clar. pl. 339 von zwei Seiten. Denkm. d. a. K. II. 263), früher in Versailles, jetzt (1869) im Pavillon Denon aufgestellt. Wahrscheinlich 1650 zu Fréjus gefunden (Fröhner), 1,64 M. hoch, von parischem Marmor. Der Kopf aufgesetzt und die Hände neu, sonst gut erhalten. Die Züge sind ideal, die Augen flach, die Oberlippe stark geschwungen, die Haare in ein Reticulum gefasst [2]. Formen und Proportionen haben etwas Alterthümliches, doch beruht es auf blosser Nachahmung, da die Augen der Gewandfalten deutlich auf römischen Ursprung weisen.

15°. In der Sammlung des Herzogs von Alba zu *Madrid* (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid No. 567), lebensgrosser Torso ohne Kopf, Arme und Beine, von schöner Arbeit. Italienischer Marmor.

16°. In der königlichen Sammlung *ebenda* (Hübner No. 32), nur 38 Centimeter hoch, von italienischem Marmor. Der Kopf, der rechte Arm und die linke Hand fehlen. Zierliche Arbeit.

17°. In *Oxford* (abg. Clar. pl. 634 D. 1294 B.), aus der Sammlung Arundel stammend; 1,56 M. hoch. Der erhaltene Kopf wahrscheinlich ein Porträt. Der rechte Arm und die linke Hand fehlen.

18°. In *Holkham Hall*, früher Sammlung Coke (abg. Spec. II. 54; Clar. pl. 594), von unbekannter Herkunft. Die rechte Hand und die Hydria in der linken sind von Cavaceppi restauriert.

19°. In *Leyden* ein Torso von Sunium (abg. bei Janssen Beelden Tf. 6. 18); ein Oberkörper ohne Kopf und Unterarme, vom rechten fast nur der Ansatz. Pentelischer Marmor. 0,40 M. hoch (3/4 lebensgross).

20°. In der Ermitage zu *Petersburg* (Kat. v. Guédéonow No. 154, photographisch abgebildet bei d'Escamps Gall. d. marbres ant. du musée Campana), in der Umgegend von Tivoli gefunden. Von pentelischem Marmor, 2,14 M. hoch. Der Kopf aufgesetzt, der rechte Vorderarm und der ganze linke sind neu. Der untere Theil der Statue scheint von Anfang an aus verschiedenem Marmor hinzugefügt worden zu sein. Sie wird von Guédéonow an Kunstwerth der Niobe verglichen.

---

[1] Der Zeichnung nach muss sie von der vorigen verschieden sein; doch erinnere ich mich keiner zweiten Statue in Florenz.

[2] So muss ich im Vertrauen auf meine Notizen immer noch glauben. Doch scheint Fröhner zu widersprechen: Sa chevelure forme sur la nuque une masse platte, finement frisée, qui rappelle les sculptures de l'ancien style.

21°. *Ebenda* (Guéd. No. 160), aus der Sammlung Nani zu Venedig stammend. Von den bisherigen darin abweichend, dass ein Gürtel über den Hüften den Chiton zusammenhält. Der Kopf nicht zugehörig; die linke Hand und die Finger der rechten fehlen. Dass sie den Mantel herüberzieht, wird nicht gesagt; doch darf man es wohl voraussetzen. 1,66 M. hoch.

22°. Ebenfalls mit einem Gürtel versehen eine Statue, die sich nach Winckelmann W. V. p. 24 am Pallast der *Villa Medici* befand (abg. Winck. a. a. O. Tf. 1: D). Oder sollte sie identisch mit der vorigen sein?

23°. An einer Statue der Sammlung *Smith Barry* (Clar. pl. 594) ist der Gürtel erst durch den Restaurator hinzugefügt worden, wie ihr derselbe auch falsche Attribute (Pfeil und Bogen) gegeben hat. Dagegen liegt hier der Mantelzipfel, der sonst emporgezogen wird, unmittelbar auf der Schulter, ursprünglich, wie es scheint, von der Rechten gehalten. Der Kopf mit dem hohen Krobylos ist der Statue fremd. Die Hände mit den Knöcheln, sowie der untere Theil von den Knieen ab ergänzt. Von parischem Marmor, 1,72 M. hoch.

24°. Ihr entspricht vollkommen die Muse Urania im Junozimmer der *Villa Borghese* (abg. Clar. pl. 532). Dass ihre Attribute antik, wie es bei Clarac heisst, wird wohl noch der Bestätigung bedürfen. 1,53 M. hoch.

Die zuletzt genannten vier Statuen, No. 23 allerdings bloss in ihrer jetzigen Restauration, erinnern im Gewandmotiv an die Elektra der Neapler Gruppe (abg. Clar. pl. 836, besser Sächs. Ber. 1861, Tf. IV. 1).

25°. Eine wieder ungegürtete beim Treppenaufgang im Casino der *Villa Albani* (Kat. v. 1869. No. 4; abg. Clar. pl. 538 C) ist in den Seiten verkehrt. Sie zieht den Mantel über die rechte Schulter und ruht auf dem rechten Bein; auch sind beide Brüste vom Gewand bedeckt. Die Arme wieder neu und der Kopf nicht zugehörig. Die Arbeit höchst gering, von lunensischem Marmor, 1,53 M. hoch.

26°. *Ebenda* ihr gegenüber eine zweite (Kat. No. 1; abg. Clar. pl. 632 F), die aber so ergänzt ist und so notorische Abweichungen zeigt, dass ihre Hiehergehörigkeit zweifelhaft. Obgleich das Standbein dasselbe wie bei den andern, zieht sie doch den Mantel von links herüber, und der Chiton bildet auf der Brust einen kleinen Ueberschlag, wie er sonst nirgends bei diesen Figuren vorkommt. Da der Kopf mit der Stirnkrone einer anderen Statue entnommen, und fast die ganze Büste mit dem linken Arm neu ist, so ist weder für das Motiv, noch für den Venuscharakter irgend welche Garantie vorhanden. Immerhin ist die Art, wie der Chiton den Leib umschliesst, unserm Typus analog. Von lunensischem Marmor, 1,40 M. hoch.

27°. Jedenfalls keine unmittelbare Replik mehr ist die mit Ausnahme des rechten Armes ganz erhaltene tanzartig bewegte Figur des Maskencabinets im *Vatican* No. 427 (abg. Visc. Pio Clem. III. 30; Clar. pl. 592). Ihr Chiton ist etwas kürzer, so dass die Knöchel der Füsse noch sichtbar, während oben nicht die Brust, sondern nur die Schulter entblösst ist. Die Linke aber, statt einfach das Mantelende zu tragen, zieht dasselbe nach vorn, wodurch auf dieser Seite eine bauschende Faltenmasse entsteht, wie auch die untern Partien des Chiton durch die Tanzbewegung zurückgeweht werden. Der Gesichtstypus und die bacchische Bekränzung stehen der Deutung auf Aphrodite entschieden entgegen [1]. Wir nehmen sie mit E. Braun (Mus. Roms p. 369) und Andern für eine tanzende Bacchantin.

28°. Kleine Bronze in *Valencia* (Hübner Die ant. Bildw. zu Madrid No. 687), bei Almenara gefunden. 8 Centimeter hoch. Sie erhebt den einen Gewandzipfel zum Ohr, den andern hält die herabhängende Linke. Von guter Arbeit.

29°. Auf eine athenische Thonfigur in *Berlin* machte Friederichs zuerst aufmerksam [2]. Sie zieht den Mantelzipfel mit der Linken empor; das andere Ende aber ist rechtsherum zwischen die Scham gesteckt. Die linke Brust entblösst.

Gemmen:

30°. Smaragd-Plasma in *Berlin* (Tölken III. 2. No. 412), aus der Sammlung des Herrn von Stosch. Mit umgekehrten Seiten; in der Rechten ein Apfel.

31°. Carneol des Grafen *Firmiani* (Cades Impr. gemmarie VII. K. 11), Venus ohne Mantel, aber mit derselben Haltung der Rechten; neben ihr ein Seepferd. Ueber die moderne Inschrift Αλλυων vgl. Brunn Gesch. d. gr. Kstlr. II. p. 596.

32°. Carneol der Sammlung *Beverley*: Venus mit Helm in der Linken (Cades VII. K. 70).

33°. Vgl. auch ebenda No. 76, wo Venus in derselben Stellung und Gewandung sich das Schwert des Mars umhängt; nur hält sie statt des Mantels das Wehrgehäng empor.

Münzen:

34°. Bronzemünzen der *Sabina*, wovon eine abgebildet in den Denkm. d. a. K. II. 263 a. mit der Umschrift Veneri genetrici, eine andere (der verschiedenen Umschrift nach) Visconti Pio Clem. III. F. c.

---

[1]) Gerhard allerdings sah darin kein Hinderniss, s. Venus-Proserpina in d. Hyp. Röm. Stud. II. p. 127. Neapl. Ant. Bildw. p. 7 und 10.

[2]) Vgl. Arch. Anz. 1865, p. 64. Es ist ohne Zweifel die im Antiquarium mit No. 10 bezeichnete gemeint.

II. 2; beidemal Venus nach rechts gewandt, mit dem Apfel in der vorgestreckten Linken, und ohne Entblössung der Brust.

35°. Eine ähnliche (abgebildet bei Fröhner Notice de la Sculpt. ant. du Louvre I. p. 167) ist gegürtet.

36°. Mit der Linken den Mantel herüberziehend und in der Rechten den Apfel haltend bei Cohen Méd. imp. II. p. 258 No. 24; p. 264 No. 79. 82; ob gegürtet oder ungegürtet, wird nicht angegeben. Die Brust, wie es scheint, überall bedeckt[1]).

37°. Ohne Umschrift findet sich die Figur auf Münzen von Philadelphia, Nouv. Gall. Myth. 16. 1 (Jahn).

Reliefs:.

38°. Eine Darstellung dieses Typus befindet sich auf einem Marmorrelief im Musée Fabre zu *Montpellier* (Notice des tabl. et objets d'arts 1850. No. 519), von Vicomte d'Adhemar hingeschenkt; wahrscheinlich zu einem Fries gehörig. Siehe Stark Städteleben p. 598.

39°. Nicht Aphrodite, aber eine dem Motiv nach verwandte Figur auf dem Relief der *Villa Albani* No. 174 (publiciert von R. Förster in in den Annalen 1870. Tav. d'agg. I). Ihr Chiton ist der der Parthenonjungfrauen, und die linke Hand ist in der ganzen Länge vorgestreckt (um den vor ihr sitzenden jüngeren Mann zu bekränzen?), aber die den Mantel herüberziehende Rechte, die in ein Reticulum gefassten Haare und der ganze Charakter sind unserm Typus analog. Römische Copie.

Die aufgezählten Denkmäler zeigen uns in durchschnittlich sehr genauen Reproductionen (No. 1 bis 20) einen anmuthigen Frauentypus, dessen hervorragende Eigenthümlichkeit im Charakter des Gewandes und dem damit verbundenen Bewegungsmotiv besteht. Das Gewand ist ein ärmelloser Chiton, ohne Ueberschlag und ohne Schürzung, von der denkbar einfachsten Form. Auf der rechten Schulter geheftet, über die linke herabgleitend und die Brust entblössend, fällt er gürtellos bis auf die Füsse, in etwas gleichmässigen, doch immer sich anschmiegenden Falten auf der linken Seite am Standbein, reicher und von mannigfaltigen Querfältchen durchbrochen um das leicht gebogene rechte, ein bewunderungswürdiges aber schon an Raffiniertheit streifendes Beispiel von jener Kunst der Alten, den menschlichen Körper zu bekleiden ohne ihn zu verhüllen[2]). Die Entblössung der Brust muss trotz den Münzen

[1]) Ich muss diess aus der Beschreibung von Cohen schliessen, wo nirgends von einer Entblössung der Brust die Rede ist; indess behauptet Aldenhoven das Gegentheil. S. Annal. 1863, p. 363.

[2]) Vgl. was A. Feuerbach Nachgel. Schriften II. p. 35 bei Anlass der Farnesischen Flora hierüber sagt, und die Stelle des Kallistratos p. 151 ed. Jakobs: οὕτω δὲ ἦν ἁπαλὸς καὶ πρὸς πέπλου γεγονὼς μίμησιν, ὡς καὶ τὴν τοῦ σώματος διαλάμπειν χρόαν, τῆς ἐν τῇ περιβολῇ λευκότητος τὴν ἐν τοῖς μέλεσιν αὐγὴν ἐξιέναι συγχωρούσης.

als ein sicher dem Original angehöriger Zug betrachtet werden. Wo die Brust bedeckt ist, wie bei den Statuen im Museo *Chiaramonti* (No. 1), im Palazzo *Colonna* (No. 6) und in *Neapel* (No. 8), zeigt sich die Verhüllung deutlich als etwas später Hinzugekommenes, am ehesten aus dem Charakter der als Venus dargestellten Person Entsprungenes. Die Idealität des Kopfes von No. 8 ist denn doch nicht erwiesen.

Dazu kommt nun als zweites der Mantel, der, mit dem einen Ende um den linken Arm gewickelt, von der anmuthig erhobenen Rechten über die Schulter gezogen wird. Er bedeckt die Körperformen nirgends, auch nicht dem Scheine nach, da er in der Vorderansicht, auf welche die Statue berechnet, bloss an den Seiten sichtbar ist, hat aber abgesehen davon, dass er dem Bewegungsmotiv des rechten Armes zur Grundlage dient, den doppelten Zweck, die Gestalt von einem wirksamen Hintergrund abzuheben und ihre Schlankheit mit majestätischer Fülle zu bekleiden. — Das Herüberziehen des Mantels ist, wie wir aus zahlreichen ähnlichen Darstellungen entnehmen können (siehe Cap. 7. b), ein blosses Motiv der Zierlichkeit, hier noch mit einer gewissen Grossartigkeit gegeben [1]. Aristaenet (1. 15) legt ihm die Bedeutung der Schamhaftigkeit unter, als ob sie sich stärker verhüllen wollte, und danach fassen es auch Neuere in diesem Sinne [2]. Doch wäre die Absicht der Verhüllung, da die andere Hand nicht mitbetheiligt ist, sehr unklar ausgedrückt und tritt als solche nicht hervor [3].

Der linke Arm ist vom Ellenbogen an vorgestreckt, die Hand mit dem vorauszusetzenden Attribut leider an keiner der aufgezählten Marmorstatuen erhalten; doch kann es den Gemmen und Münzen nach nur der Apfel gewesen sein. Der Helm, wie auf dem Beverley'schen Carneol (No. 32), scheint weder zum Typus noch zur Marmortechnik zu passen. Dass sie aber nicht, wie die Bronze von Valencia (No. 28), bloss den Zipfel des Mantels gehalten, geht aus den erhaltenen Theilen einiger Arme deutlich hervor z. B. der *Neapler* (No. 9), der des *Louvre* (No. 14). Nur bei der *Oxforder* (No. 17) könnte man es der Zeichnung nach vermuthen.

Für die Bestimmung des Kopftypus sind wir natürlich auf die we-

---

[1]) »In der Lüftung des Obergewandes konnten verderbtere Zeiten als an tändelndem Spiel sich erfreuen. Aber dem reinen Schönheitssinn und selbst der andächtigen Beschauung konnte das Original dieser Statuen nur eine grandiose Bewegung der milden Göttin zeigen; es ist eine Bewegung, die wir auf rein griechischen Werken, namentlich auf den Vasen, häufig und ohne alle Prätension angewendet finden« (Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 9).

[2]) E. Braun Mus. Roms p. 536 »den Mantel lüftend, um sich züchtig zu verhüllen«. Wieseler in den Denkm. d. a. K. II. p. 139 zu No. 263.

[3]) Wie diese etwa gegeben wurde, zeigt das *Vasenbild* Mus. Greg. II. Tf. 5. 2a. (unten Cap. 8. a).

nigen Exemplare angewiesen, wo dieser Theil alt und zugehörig, auf die zwei erstgenannten *Neapler* Statuen (No. 7 und 8), die *Florentiner* (No. 11), die *Pariser* (No. 14) und die *Petersburger* (No. 20). Die *Oxforder* (No. 17) fällt als Porträt ausser Frage[1]. Alle zeigen in den Gesichtszügen einen reifen, zwar nicht der Anmuth entbehrenden, aber frauenhaften, fast mütterlichen Charakter[2]. Die Haare sind wellig, zumal da, wo sie das Gesicht umrahmen, sonst aber schlicht gescheitelt und ohne anderen Schmuck als den einer Binde, hinten in ein Reticulum gefasst[3], bei der *Florentiner* in einen Knoten gebunden. Der Kopf selbst hat eine rundliche Form, und ist gewöhnlich nach links, bisweilen auch nach vorn geneigt. Da aber keiner, soviel ich weiss, an seiner ursprünglichen Stelle (d. h. ungebrochen), so bedarf es genauerer Untersuchungen als bis jetzt vorliegen, um ein sicheres Resultat festzustellen.

Wenn es darauf ankommt, sich Rechenschaft zu geben über das specifisch Venusartige dieses Typus, d. h. über das, was er mit den späteren (resp. früheren) oder auch nur mit einem derselben gemein hat, so wird man gestehen müssen, in einiger Verlegenheit zu sein. Er unterscheidet sich so wesentlich von ihnen allen, dass man ohne äussere Kriterien ihn ebensogut für die Darstellung irgend einer andern Gottheit oder eines menschlichen Wesens nehmen könnte[4]. Da ist keine Stirnkrone, kein Krobylos, keine Seitenlocken, nicht der erhabene Ausdruck der Siegerin, nicht die schmachtenden Augen und der lächelnde Mund der Anadyomene. Der Körper aber, der sonst auch als kopfloser Torso an seiner unverhüllten Jugendschönheit erkennbar, hier von oben bis unten mit einem Gewand bekleidet, durch das nicht einmal besonders aphrodisische Formen hindurch scheinen. Auch aus dem Gewand selber würde man nicht zu viel schliessen dürfen[5]. Nur die Ent-

---

[1]) Sie ist, wenn wir uns auf unsere Quellen verlassen dürfen, die einzige dieser Art unter 6. Daher Burckhardt Cicerone p. 452: »An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf meist das Porträt einer Kaiserin« vielleicht zu modificieren. Indess ist die Idealität der Köpfe, wie schon oben bemerkt, doch nicht überall sicher, und es bleibt immerhin wahrscheinlich, dass die grosse Anzahl von Repliken in ihrer Verwendung für Porträts begründet ist.

[2]) Für die *Petersburger* darf man es aus der Vergleichung mit Niobe schliessen. (Siehe Katalog.)

[3]) Siehe oben p. 88. Anm. 2, die *Pariser* Statue betreffend, und vergleiche das *albanische* Relief (No. 39).

[4]) Winckelmann, der die Münze der Sabina noch nicht kannte, fasste unsere Statuen als Tänzerinnen (Werke V. p. 25).

[5]) Visconti zu Pio Clem. III. p. 44 f. sieht in den »regelmässigen und künstlichen Falten des Chiton« ein Charakteristicum der (bekleideten) Venusbilder überhaupt und glaubt es durch ein Epigramm des Antipater (Anthol. IV. 12. 24) unterstützen zu können:

Καὶ Κύπρις Σπάρτης · οὐχ ἄστεσιν οἷά τ'ἐν ἄλλοις
ἵδρυται, μαλακὰς ἑσσαμένα στολίδας.

Allein an letzterem Ort wird von der Aphrodite zu Sparta offenbar nur die Bekleidung als

blossung der Brust (s. Cap. 7. a) und der in der Composition ausgeprägte Charakter der Zierlichkeit und Anmuth können als einigermassen ins Gewicht fallende Merkmale des Venustypus angesehen werden.

Glücklicher Weise sind wir durch die Umschrift der *Münzen* sowie durch die Attribute einiger *Gemmen* (Apfel, Seepferd, Helm) gegen jeden Zweifel in dieser Beziehung sicher gestellt: Es ist in der That Venus, aber Venus als Stammmutter des römischen Volkes oder speciell des julischen Geschlechts, wie sie sich aus der orientalisch-griechischen Urania wahrscheinlich durch den Einfluss des erycinischen Dienstes auf italischem Boden entwickelt hatte [1]. In dieser wesentlich römischen Auffassung als Genetrix liegt auch der Erklärungsgrund für den eigenartigen Charakter des Kopfes und seinen Mangel an Idealität.

Wir werden dadurch zunächst in eine vom fünften Jahrhundert weit abliegende Zeit geführt und genöthigt, eine Entwicklungsperiode des Venusideals zu besprechen, die ihrer historischen Stellung nach vielmehr ans Ende gehört.

Eine Darstellung der Genetrix in der vollendet künstlerischen Form, wie sie uns vorliegt, setzt voraus: dass ihr religiöser Begriff überhaupt festgestellt war, dass ihre Verehrung in einem gewissen Ansehen stand, endlich, dass die griechische Kunst sich in Rom hinlänglich eingebürgert hatte, um auch für den italischen Cultus verwendet zu werden. Die Fixierung ihres Begriffs wird nicht viel vor das zweite, ihre allgemeinere Verehrung nicht viel vor das erste Jahrhundert vor Christo zu setzen sein. Indess einen eigenen Tempel scheint ihr erst Cäsar nach der Schlacht bei Pharsalos gebaut zu haben, in welchem darauf die noch unvollendete Bildsäule des Arkesilaos aufgestellt wurde (s. oben p. 18). Eben diesen Arkesilaos pflegt man, da uns von anderweitigen Darstellern der Genetrix nichts bekannt ist, als den Erfinder unseres Typus anzusehen.

Nun giebt es aber noch eine erhebliche Anzahl römischer *Münzen*, welche mit derselben Umschrift Genetrix ganz andere Venustypen aufweisen. Da erscheint die Göttin gegürtet, mit vorn herumgeschlagenem Mantel, und statt das Ende über die Schulter zu ziehen, stützt sie sich mit dem erhobenen Arm auf ein Scepter oder einen Speer [2], oft mit einem Knaben zu ihren Füssen [3] oder mit einem Wickelkind auf dem Arm [4].

---

solche betont, ohne dass auf irgend welche Eigenthümlichkeit der Falten hingedeutet wird. Bei unserem Typus aber sind die Falten ein Resultat des speciellen Gewandmotivs, nämlich des engen Anliegens am Körper. Wenn auch sonst Aehnliches vorkommt, so ist es eher ausserhalb als innerhalb des Venuskreises.

1) Siehe Preller Röm. Myth. p. 389.

2) Münze der jüngeren Faustina (Cohen Méd. imp. II. p. 586, No. 80).

3) Münze der Mammäa (Cohen IV. p. 79, No. 22, 23. p. 84. No. 67, eine davon abg. Millin Gall. myth. 44. 185).

4) Münze der jüng. Faustina (Coh. II. p. 586, No. 81. p. 602, No. 223, 224. abg. Pl. 19).

Oder sie ist auf einen Schild gelehnt und trägt statt des Apfels eine Victoria auf der vorgestreckten Hand[1], bisweilen sogar aufgeschürzt[2]; endlich in sitzender Stellung mit und ohne Cupido[3]. Und umgekehrt findet sich nahezu derselbe Typus, den wir in den Marmorstatuen getroffen haben, bei Münzfiguren welche die Umschrift Venus victrix tragen[4]. Auch hier zieht Venus bald mit der Rechten, bald mit der Linken den Mantel über die Schulter, und hält in der vorgestreckten Hand einen Apfel. Der Mantel ist freilich vorn wieder umgeschlagen, und der Chiton hat gewöhnlich den Gürtel.

Aus alledem geht zunächst so viel klar hervor, dass mit dem Namen Genetrix (wie auch mit dem der Victrix) nicht sowohl ein künstlerischer als vielmehr ein mythisch-religiöser Typus gemeint ist, der im Einzelnen verschieden gebildet werden konnte, wenn nur gewisse allgemeine Charakterzüge, wie namentlich die vollständige Bekleidung, gewahrt wurden[5]. Und der zweite Schluss betrifft die enge Verwandtschaft der Genetrix mit ein paar anderen Auffassungsweisen, welche den Römern der Kaiserzeit geläufig waren, vor Allem der Venus victrix und felix und der im syrischen Cultus wurzelnden Venus caelestis[6]. Den Münzbildern nach möchte man glauben, dass es nur verschiedene Namen für eine und dieselbe Gottheit waren. Man vergleiche die nach links gewandte Genetrix mit Apfel und Scepter auf der Münze der jüngeren Faustina (Coh. II. p. 586. No. 80) mit der Felix auf einer Münze des Aurelian (Coh. V. 5. 14), und wiederum die eine Victoria haltende und auf einen Schild gelehnte Genetrix auf einer Münze der jüngeren Faustina (Coh. II. p. 603. No. 225) mit der Victrix auf einer Münze der Lucilla (Coh. III. p. 49. No. 91), und es wird Einem schwer werden, eine Verschiedenheit des Kunstcharakters zwischen ihnen herauszufinden, wie ja in der That die Victrix und die Genetrix im Gentilcult der Julier völlig in eins zusammenschmolzen. Natürlich schliesst diess nicht aus, dass jede von ihnen auch wieder anders, dass namentlich die Victrix und die Felix häufig mit entblösstem Oberkörper[7] und erstere sogar ganz nackt[8]

---

1) Münze der Faustina (Coh. II. p. 603, No 225, vergrössert abg. bei Clar. pl. 596, 1299).

2) Coh. II. p. 587, No. 95.

3) Münze der Lucilla (Coh. III. p. 49, No. 90).

4) Z. B. auf Münzen der Magnia Urbica (Coh. Méd. imp. V. Pl. 11. 3) und der Valeria (Coh. V. 16. 4 und 5).

5) Obschon die Römer der ersten Kaiserzeit Venus überhaupt, mochte sie ihnen entgegentreten, in welcher Gestalt sie wollte, als Stammmutter der julischen Geschlechtes fassten, wesshalb z. B. auch die Anadyomene des Apelles Cäsar geweiht werden konnte. Strabo XIV. p. 657.

6) Vgl. Gerhard Neap. ant. Bildw. p. 7.

7) S. den Gemmentypus der aufgestützten Aphrodite (Cap. 11. b) und die Statue der Sallustia im *Vatican* (Cap. 15. Siebente Gruppe No. 1).

8) S. die Aphrodite mit dem Wehrgehäng (Cap. 22).

gebildet wurden. Bei der Genetrix gieng die Entblössung, so viel wir aus den erhaltenen Denkmälern sehen, nie über die eine Brust hinaus[1].

Wenn damit die Urheberschaft des Arkesilaos für unseren Typus in Frage gestellt ist, so ist sie freilich noch keineswegs als unmöglich bezeichnet; denn Einer unter den Münzdarstellungen muss sie wohl zukommen. Ohne bestimmte Gründe dürfen wir keinen so unwahrscheinlichen Zufall voraussetzen, dass der einzig überlieferte Genetrixbildner sämmtlichen erhaltenen Typen fremd sei. Die Frage ist daher nur, welcher von diesen das meiste Recht auf den Namen des Arkesilaos habe. Leider wissen wir von seinem Stil so viel wie nichts. Wir kennen bloss noch dem Gegenstand nach zwei andere seiner Werke, eine von Eroten gebändigte Löwin und nymphentragende Kentauren (Plin. H. N. XXXVI. 33 und 41). Sie bieten offenbar zu wenig Vergleichungspunkte, um daraus schliessen zu können, dass diese oder jene Darstellung der Genetrix seinem Kunstcharakter angemessener sei. Immerhin möchten die Andeutungen Jahns[2], welcher die Tändelei der Eroten, und den in der Kentaurengruppe ausgesprochenen Geschmack für das Reizende dem zierlichen Gewandmotiv der Mantellüfterin an die Seite stellt, mehr ins Gewicht fallen als die einfache Bemerkung Reiffenscheids[3]: Denique convenire puto tale opus (die gegürtete Venus der Münzen) illis duobus a Plinio ad Arcesilaum relatis.

Was uns aber hauptsächlich bestimmen muss, für unseren Typus an Arkesilaos festzuhalten, ist der ganz äusserliche Umstand, dass von jenem mehr als zwanzig Wiederholungen in Marmor existieren, während von den andern ausserhalb des Münzgebiets kaum nothdürftige Spuren aufzutreiben sind (Siehe unten Cap. 7. d). Unter gleichen Verhältnissen entscheidet eine so grosse Mehrzahl von Repliken immer für das berühmtere Original. Und dass die Genetrix des Arkesilaos die berühmteste war, oder wenigstens zu den berühmtesten gehörte, darf man, wenn auch nicht aus der vielleicht zufälligen Erwähnung bei Plinius, doch aus der Stellung des Künstlers, den Cäsar mit den höchsten Aufgaben betraute, entnehmen.

Uebrigens steht derselbe — und diess führt uns wieder in die Periode, von der wir ausgegangen sind, zurück — in Beziehung auf den Grad seiner Originalität, auf der gleichen Stufe wie fast alle seine Zeitgenossen. Sie zehrten von dem Reichthum griechischer Kunst und verwandten griechische Motive für ihre Compositionen. Es ist bis jetzt allerdings kein Exemplar nachgewiesen worden, das älter wäre als

[1] Vgl. Gerh. Neap. ant. Bildw. p. 8.
[2] Sächs. Berichte 1861, p. 115.
[3] Annal. 1863, p. 366.

Digitized by Google

Arkesilaos; denn die *athenische* Thonfigur (No. 29), die höher hinauf datiert wird, und das von attischem Geist durchhauchte *albanische* Relief (No. 39) können nicht als unmittelbare Repliken betrachtet werden. Soviel aber beweisen sie und beweist namentlich auch das unten (Cap. 7. a) zu erwähnende Bronzerelief von *Tarquinii*, wenn es in einer offenbaren Sache noch des Beweises bedarf, dass ähnlich drapierte und bewegte Figuren schon bei den Griechen existiert haben. Also selbst in dem, wie ich glaube, wahrscheinlichen Fall, dass unser Genetrixtypus, so wie er in der aufgestellten Reihe übereinstimmender Marmorrepliken erhalten, zunächst auf Arkesilaos zurückzuführen ist, kann dieser doch nur in sehr bedingter Weise der Erfinder genannt worden. In dem Herüberziehen des Mantelschleiers, in der Entblössung der Brust, in der den Körperformen sich anschmiegenden Gewandung, vielleicht auch in der schmachtenden Neigung des Hauptes [1]) und in der Fassung der Haare geben sich deutlich Reminiscenzen an ältere, zum Theil sogar sehr frühe Traditionen zu erkennen, so misslich es ist, einen bestimmten Künstler oder ein Kunstwerk als Vorbild zu nennen.

Visconti [2]) war geneigt, das Motiv des rechten Armes mit Bezug auf den Parthenonfries und das vaticanische Danaidenrelief (abg. Pio Clem. IV. Tf. 36) für phidiassisch oder polygnotisch zu halten. Dasselbe ist aber beinahe keiner Kunstschule fremd und der Aphrodite nicht speciell eigenthümlich.

Wichtiger ist, dass die Statue des Praxiteles, welche die Koer ihrer Bekleidung wegen selbst der knidischen vorzogen, unmöglich ohne Einfluss auf die späteren ähnlichen Bildungen bleiben konnte, und dass sich unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, ob nicht in unserm Typus die verschwundenen Spuren derselben zu suchen seien. Die koische Aphrodite war ja ohne Zweifel als die liebreizende Göttin der Schönheit gefasst. Unter der velata species des Plinius scheint nur eben so viel von Bekleidung verstanden zu sein, als hinreichte, um über etwanige religiöse Bedenken hinwegzuhelfen, ohne dass dadurch der Reiz der Formenschönheit geopfert wurde. Wenn dem aber also, dann ist der Schluss ausserordentlich nahe gelegt, in der von einem durchsichtigen Gewande kaum verhüllten Gestalt der Mantellüfterin eine römische Wiedergeburt der praxitelischen Göttin zu erkennen. Dann wären auch die stärkeren Formen und die kürzeren Verhältnisse, welche Müller (Handb. §. 376) als einen Beweis vorpraxitelischen Ursprungs ansieht, nicht als eine Eigenschaft des Vorbildes, sondern ganz einfach als eine vom römischen Geschmack eingegebene Modification des Nachbilds zu erklären.

---

1) Jahn Sächs. Berichte a. a. O.

2) Pio Clem. III. p. 45 und IV. p. 233.

Gleichwohl stehn der Annahme zu gewichtige Bedenken entgegen. Der Kopftypus ist vom praxitelischen zu wesentlich verschieden, die Behandlung des Gewandes, trotz manchen Anklängen an den Stil des vierten Jahrhunderts, zu deutlich auf Effect berechnet, die ganze Erscheinung athmet zu wenig jene ungesuchte Natürlichkeit, die wir an der knidischen Aphrodite, am Sauroktonos und am Satyr bewundern, als dass ein unmittelbarer kunstgeschichtlicher Zusammenhang wahrscheinlich wäre. — So gewiss Arkesilaos als Venusbildner ein unselbstständiger Künstler war, der aus älteren Quellen schöpfte, so glauben wir doch einstweilen auf den Nachweis dieser Quellen verzichten zu müssen [1].

VII. CAPITEL.

Aphroditedarstellungen mit Rücksicht auf einzelne Gewandmotive.

Ausser der Genetrix des Arkesilaos treten uns unter den bekleideten Aphroditedarstellungen keine feststehenden statuarischen Typen mehr entgegen, wenigstens keine so bis ins Einzelne ausgeprägten und durch übereinstimmende Repliken verbürgten wie jene. Vieles, was mit dem Namen Aphrodite bezeichnet wird, steht vollkommen vereinzelt da und ist eben desshalb auch seiner Bedeutung nach fraglich. Es ist daher ungemein schwer, diese Denkmäler übersichtlich zu gruppieren; ja es fragt sich, ob der kunstmythologische Gesichtspunkt, von dem wir bei unserer Anordnung ausgehen, hier überhaupt festgehalten werden kann.

Sofern jedes Denkmal für sich ein Ganzes bildet und in dieser Totalität betrachtet sein will, müssen wir allerdings auf eine Durchführung jenes Princips verzichten. Wo wir keine sicheren Typen erkennen, ist auch keine Anordnung nach Typen möglich. Indessen, da es sich um Darstellungen der Aphrodite handelt, so müssen doch gewisse Merkmale vorhanden sein, die für die Göttin charakteristisch, Motive, die vorzugsweise bei ihr wiederkehren, Beigaben und Attribute, die sie als solche bezeichnen, auch wenn die sonstige Erscheinungsform bedeutungslos ist. Diese Motive und Beigaben mögen denn bei der folgenden

[1] Als Nachbildung der koischen fasste die Genetrix des Arkesilaos Gerhard Venusidole Akad Abhh. I. p. 260 f. und neuerdings Brizio im Bullet. d. Inst. 1872, p. 104.

Uebersicht zu Grunde gelegt werden, nämlich einmal die Entblössung der Brust, das Herüberziehen des Mantels, der gürtellose sowie der gegürtete Chiton, wovon wir die drei ersten bereits bei der Genetrix des Arkesilaos getroffen; und dann in zweiter Linie die verschiedenen Gruppierungen mit Eros und die Bezeichnungen durch Attribute. Bei Gelegenheit der mit Eros gruppierten Aphrodite wird auch das Vorkommen einer Kurotrophos zu besprechen sein.

a. Die Entblössung der Brust.

Wohl das wichtigste und bezeichnendste unter den Merkmalen der bekleideten Aphrodite ist die Entblössung der Brust, der erste Schritt in der später so viel weiter nach dieser Richtung hingehenden Entwicklung. Eine Andeutung derselben, gleichsam den Keim, aus der sie hervorgieng, kann man in der Anordnung des alterthümlichen schräg über die Brust laufenden Peplos erkennen, wie denn auch dort schon ausnahmsweise wirkliche Entblössung getroffen wird, bei der Terracotta von *Canterbury* (oben p. 38), bei einem Exemplar der sog. *Venus-Proserpina* (p. 64 No. 4), an letzterem Ort freilich erst später auf den alterthümlichen Typus übertragen.

Aphroditefiguren des vollendeten Stils, welche durch dieses Merkmal als solche bezeichnet werden, sind ausser den im 6. Capitel genannten noch folgende:

Marmorstatuen.

1°. Im *Louvre* (Kat. v. Clar. 427. Fröhner 153; abg. Clar. pl. 341. 1293), von griechischem Marmor, 1,14 M. hoch. In ungegürtetem Chiton, der links über die gesenkte Schulter und die Brust herabgeglitten. Das rechte Bein ist auf einen embryoartigen Gegenstand aufgestellt und ein Stück des Mantels drüber geschlagen, dessen oberes Ende von dem in die Seite gestützten linken Arm getragen wird. Das Beiwerk zu ihrer Rechten — ein kleiner Amor auf einem Cippus sitzend — ist sammt ihrem Kopf und rechten Arm modern; daher das ganze Motiv, die Bestrafung Amors durch Wegnahme der Flügel, ohne Beglaubigung. Doch scheint die Figur von Anfang an ein Attribut in der erhobenen Rechten gehalten zu haben. Wenn der Gegenstand, auf den sie ihren Fuss setzt, wirklich ein Embryo, wie gewöhnlich angenommen wird[1], so muss sie wohl mit Müller (Handb. §. 376. 3) als Feindin der Nachkommenschaft,

[1] Angefochten wird es von Stark in der Zeitschr. für Alterth.-Wissenschaft 1830., p. 534. Siehe Wieseler im Text zu den Denkm. d. a. Kunst II. p. 140.

als liederlich abortierende Venus bezeichnet werden. Fröhner sieht in dem Gegenstand eine Muschel mit dem Embryo eines Eros, also gleichsam eine Uebertragung der Meergeburt Aphrodite's auf diejenige ihres Söhnleins, wobei man sich nur wundert, dass der Erklärer keinen Anstoss an der wenig dazu passenden Restauration der Statue genommen hat. Aber auch an sich betrachtet, lässt die Deutung unbefriedigt, da es keinen Sinn hat, dass Aphrodite ihren Fuss auf den neugeborenen Eros setzt [1]. — Die Statuette ist der Arbeit nach gering, der Chiton geglättet, und fast ohne Fältchen am Körper anliegend.

2°. *Ebenda* (Kat. v. Clar. 420, Fröhner 140; abg. Clar. pl. 341. 1292), ähnlich bekleidet wie die vorige, aber mit aufgestelltem linkem Bein und der linke Arm nicht in die Seite sondern auf ein durch einen Untersatz erhöhtes Gefäss gestützt. Mit der Rechten zieht sie den Mantel von hinten herüber, doch mehr über den Arm, als über die Schulter. Der Kopf ist aufgesetzt, beide Arme neu, der rechte den Gewandspuren nach richtig ergänzt, der linke ursprünglich wohl eher auf einen Pfeiler als auf das Gefäss gestützt. Auch der linke Fuss, mit dem Toilettenkästchen darunter, ist modern. Von pentelischem Marmor. 1,02 M. hoch. — Sie als Gegenstück zur vorigen zu fassen, ist um so weniger am Platze, als ausser dem Marmor auch die Grösse verschieden. Doch stammen beide aus Villa Borghese.

3°. Im Museum von *Mantua* (abg. Clar. pl. 632 D, besser bei Labus Mus. di Mant. I. 17), ohne Kopf und Arme; doch sind die Ansätze der letzteren zu einem guten Stück noch erhalten; ebenso die Reste eines über den linken Arm herabfallenden Mantels. Von der Genetrix des Arkesilaos unterscheidet sich die Statue im Gewandmotiv hauptsächlich dadurch, dass der Chiton unmittelbar unter der Brust gegürtet ist, im Körpermotiv dadurch, dass der linke Arm, wie man aus den an der Hüfte aufsitzenden Fingern sieht, in die Seite gestützt war. Aber die Entblössung der Brust und die reichen Schulterlocken lassen kaum einen Zweifel, dass Aphrodite gemeint sei. Labus fasst sie als Victrix mit Lanze in der Rechten und Stirnkrone auf dem Haupt. Die Arbeit sehr gut, ob aber griechisch, wie Labus behauptet, weiss ich nicht. 1,02 M. hoch [2].

4°. Im *Museum Worsleyanum* (oben p. 85. No. 7), sehr zweifelhafte Aphrodite, in Gewand und Bewegung mit der farnesischen Flora

[1] Eine nach Welcker ebenfalls sehr irrige Deutung wird versucht von Zannoni im Nuovo Giornale de' letterati. Pisa 1823. IV. p. 19, welche Schrift mir nicht bekannt ist.

[2] So Clarac; nach meinen Notizen etwas überlebensgross. Conze in seiner Berichterstattung über die Antikensammlungen Oberitaliens (Arch. Anz. 1867, p. 103 ff.) erwähnt diesen Torso nicht.

Digitized by Google

verwandt. Indess wissen wir nicht, was restauriert ist; das Diadem würde doch wohl für Venus sprechen.

5°. Marmorbüste zu *Catajo*, VIII. Appart. No. 403, mit Stirnkrone und rechts entblösster Brust.

Bronzen.

6°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris (abg. Clar. pl. 595) [1]), wieder in ungegürtetem Chiton, der Mantel aber unten ganz herumgeschlagen und von der gesenkten Linken (etwas entfernt vom Körper) gehalten. In der vorgestreckten Rechten hält sie einen Apfel oder einen muschelartigen Gegenstand. Auf dem Kopf eine gezackte Stirnkrone, an den Füssen hohe Sandalen. 20 Cent. hoch.

7°. Im *Louvre*, No. 137, eine ihre Haare schmückende Aphrodite in ungegürtetem, die eine Brust bloss lassendem Chiton (s. unten Cap. 18. b. No. 5), circa 2" hoch.

8°. Bronzebüste der Venus in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1939b), mit Stirnkrone auf dem Haupt, die linke Brust entblösst. $1^3/_4$" hoch.

Terracotten.

9°. Gruppe von *Aegina* (publiciert von Stark in der arch. Ztg. 1865, Tf. 200): Frau mit Muschelkrone, rechts aufgestützt, in ein Himation gehüllt, das die linke Schulter und Brust bloss lässt; zu ihrer Rechten ein Seedaemon. Nach Stark (a. a. O. p. 71) Aphrodite Pontia und Nerites [2]).

Reliefs.

10°. Bronzerelief von *Tarquinii* im Louvre (abg. Monum. d. Inst. VI. Tf. 47), wichtig nicht bloss wegen der Vortrefflichkeit seines Stils, wodurch es nahezu alle Darstellungen der bekleideten Aphrodite übertrifft, sondern auch wegen der vollkommen sichern Deutung seiner Figuren: Aphrodite auf einem Fels sitzend, ihre Rechte auf die Schulter des neben ihr stehenden und einen Pfeil abschiessenden Eros gelegt. Der ungegürtete Chiton ist über die rechte Brust herabgeglitten; von dem um Rücken und Unterkörper geschlagenen Himation hält sie zierlich einen flatternden Zipfel mit der Linken empor, also in mehr als einer Beziehung dem Typus der Genetrix des Arkesilaos analog, dem das Relief um Jahrhunderte vorangeht. Der obere Theil ihres Kopfes und der ganze Kopf des Eros fehlen; doch erkennt man bei jener noch die Anordnung

---

[1]) Ohne Zweifel identisch mit der dem Cabinet Fauvel entnommenen bei Montfaucon Ant. expl. I. 104. 3, und der verkehrt gezeichneten bei Caylus Rec. d'ant. I. 82. 1. In der Description somm. du cabinet des méd. von 1867 ist sie nicht angegeben, wie ich mich auch nicht erinnere sie in dieser Sammlung gesehen zu haben.

[2]) Vgl. den Anhang: Aphrodite in Gruppen.



des hinten zusammengesteckten Haares, von dem eine grössere Partie auf den Rücken, zwei Seitenlocken nach vorn fallen. Ueber die Deutung (Eros im Auftrag seiner Mutter auf Anchises schiessend) siehe Brunn in den Annalen 1860 p. 490 ff. — Die Arbeit darf sich mit dem Schönsten, was in dieser Art erhalten, vergleichen und stammt gewiss aus voralexandrinischer Zeit, mögen auch die Lobeserhebungen Brunns (a. a. O.), wie schon Stephani bemerkt hat, etwas zu weit gehen. Mehr als durch ein halbes Jahrhundert ist das Relief schwerlich vom phigalischen Fries getrennt.

11°. Relieftypus einer sitzenden Aphrodite, der in mehreren zum Theil späten Exemplaren vorhanden, der aber seiner Erfindung nach ebenfalls nur der Blüthezeit der Kunst angehören kann: Aphrodite verschleiert, mit gegürtetem, über die linke Brust herabgesunkenem Chiton, die neben ihr sitzende unentschlossene Helena überredend, dem Paris zu folgen.

a. In *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 210; abg. Millin Gall. myth. pl. 173, No. 540. Mus. borb. III. 40), wo nicht bloss der Stil sondern auch die Buchstabenform der beigegebenen Namen auf griechische Zeit weist.

b. Eine verwaschene Replik davon in den Loggie scoperte des *Vaticans* (abg. Guattani Monum. ined. 1785. Giugno Tav. 1. Vgl. Müller Handb. §. 378. 4).

c. Mit leisen Abweichungen namentlich an der Figur der Helena findet sich dieselbe Gruppe auf einem Puteal der Sammlung *Smith Barry* (abg. Spec. II. 16. Denkm. d. a. Kunst II. 295), das jetzt zum Mittelstück einer grossen Vase gefasst worden (Conze im arch. Anz. 1864, p. 236). Von ziemlich später Arbeit, obgleich die römische Inschrift nicht massgebend ist [1].

Münzen.

12°. Ein allem Anschein nach statuarischer Typus dieser Art hat sich auf römischen Geschlechtsmünzen erhalten: Venus in gegürteter Doppeltunica, als Victrix gefasst, indem sie auf der vorgestreckten Rechten eine nach aussen gekehrte Siegesgöttin trägt. Der linke Arm ist entweder hoch auf eine Lanze oder mit dem Ellenbogen auf einen Schild gestützt. So auf Münzen der Gens *Sepulia* (abg. Cohen Méd. consul. pl. 37. 4—8, die eine vergrössert bei Visconti Pio Clem. III. Tf. c. III. 5), der Gens *Aemilia* (Cohen a. a. O. pl. II. 15), der Gens *Cossutia*

---

[1]) Wandgemälde wie das herculanische bei Helbig No. 1289 (Pit. d'Erc. II. 25. p. 159) können nur noch sehr bedingt mit den Reliefs in Verbindung gebracht werden. Die Vasenbilder aber (aufgezählt bei Stephani Compte-Rendu für 1861, p. 115 ff.) haben höchstens den Gegenstand gemein.

(Cohen pl. 16. 3 und 4. Millin Gall. myth. 39. 161), der Gens *Mettia* (Cohen pl. 28. 4). — Möglich dass in diesen Münzbildern der Typus einer auf dem Capitol verehrten Venus [1]) erhalten ist. Dieselbe konnte jedoch auch sitzend und halbbekleidet dargestellt sein (S. unten Cap. 12).

13°. Als Venus mit entblösster Brust ist auch dargestellt die von Amoretten umgebene *Lucilla* auf einer Schaumünze abg. bei Millin Gall. myth. 82. No. 194.

14°. Die Göttin wiederum auf einem Onyx in *Wien* (Sack. u. Kenn. p. 417 No. 50): Venus den vor ihr hingestreckten Adonis betrachtend.

Auf Wandgemälden und Vasenbildern findet sich, trotz der vorherrschenden Bekleidung der Aphroditefiguren, die Entblössung der Brust verhältnissmässig selten. Zu vergleichen sind etwa das von Mengs copierte Gemälde bei Millin Gall. myth. 49. 170, und die Vase bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 43.

Ausdrücklich dagegen wird dieselbe als Charakteristicum der Aphrodite bei Schriftstellern erwähnt, so in der bek. Stelle des Apollonios von Rhodos (oben p. 22), und im Raub der Helena des Koluthos v. 152, wo Aphrodite beim Parisurtheil den Peplos ablegt und die Brust entblösst.

Dasselbe Motiv kommt nun aber bekanntlich häufig auch ausserhalb des Aphroditekreises vor. Wir haben dabei nicht sowohl Figuren im Sinne wie die Amazonen und die von ihnen abgeleiteten Typen (Diana, Roma, Provinzen etc.), wo die Entblössung gleichsam zum Costüm gehört; auch nicht Figuren wie die knieende Hygiea im westlichen Parthenongiebel (Michaelis Parth. Tf. VIII. 2), wo die Eile der Bewegung, oder wie die sog. Didostatuen (Schutzflehende) im Vatican und im Pal. Barberini (Clar. pl. 835), wo die Achtlosigkeit des Schmerzes charakterisiert werden soll. Sondern wir denken etwa an die Victoria von Brescia (Clar. pl. 634 C), an die Nymphe der Sammlung Torlonia (Clar. pl. 752), an die Mattei'sche Flora (Clar. pl. 450), die Cavaceppi'sche sog. Ceres (Clar. pl. 428), die Adorantin (Clar. pl. 591) und die sogenannte Priesterin (Clar. pl. 770 C) in Neapel, die Hygiea der vaticanischen Gruppe (Clar. pl. 546), an die sitzende Muse der V. Albani (Clar. pl. 538 D), an das Mädchen mit der Muschel im Louvre (Clar. pl. 323) und seine nähern und entfernteren Repliken in der Sammlung Smith Barry (Clar. pl. 564 D), in Berlin (Clar. pl. 578, vgl. 754), im britischen Museum (Clar. pl. 573), sammt der Replik von Tyndaris (abg. Serra di Falco Antich. di Sic. V. p. 52)[2]), und ferner an so manche bacchische

[1]) Preller Rom. Myth. p. 389.

[2]) Vgl. Wolff in d. Nuove Mem. dell. Inst. p. 333 ff.

Figuren (z. B. Clar. pl. 690. 699. 701), namentlich auch liegende, wie die Ariadne des Vatican (Clar. pl. 689), die Pembroke'sche Nymphenstatuette (Clar. pl. 750) und andere; an stehende und sitzende Terracotten (Clar. pl. 701. 890 A), worunter auch die sog. Dornauszieherin (Clar. 593, s. unten Cap. 20).

Auf Reliefs (besonders Sarkophagen), Wandgemälden und Vasen wird die Entblössung der Brust bei allen möglichen Wesen getroffen selbst da wo keine Liebe im Spiel ist[1]. Man vergleiche den Sarkophag von Mazzara in Sicilien (Denkm. d. a. K. II. 102), wo Kora und Demeter, oder den aus der Sammlung Campana stammenden (Mon. d. Inst. IV. 9), wo die Ehestifterin Juno so dargestellt sind, während Venus und die Grazien auf éinem Bild mit der letzteren nur die Schulter entblösst haben. — Jedenfalls nicht Venus, aber schwer zu deuten, die weibliche Büste mit entblösster Brust auf einem Medaillon der Lauersforter Phalerae (publiciert von Jahn im Winckelmannsprogr. von 1860, Tf. I. 8 und von Rein in den Mon. d. Inst. VI. 41. 4).

Von Wandgemälden mögen die vor Argus sitzende Io (Helbig Wandgem. No. 131. Mus. borb. II. 12) und die sogenannte Iole (Helbig No. 1148. Mus. borb. III. 19), von Vasenbildern die Hekate auf einer südrussischen Amphora (abg. im Atlas zum Compte-rendu v. 1859. Tf. 1) und wiederum eine Io (bei Gerhard Mykenische Alterthümer Akad. Abhh. Tf. 82) als Beispiele genannt werden[2].

Unter solchen Umständen ist es klar, dass, wenn die betreffenden Figuren durch keine anderweitigen Merkmale charakterisiert sind, die entblösste Brust allein nichts entscheiden kann. Glücklicherweise sind die Fälle, welche zu Zweifeln Anlass geben könnten, über Erwarten selten. — Abgesehen von ein paar Statuen, wo man sich eben mit der Wahrscheinlichkeit begnügen muss, wie beim Torso von Mantua, den wir für Aphrodite, bei der worslejanischen Flora, die wir nicht für Aphrodite genommen haben, wird es kaum irgend welche bedeutendere Denkmäler geben, wo das Urtheil ernstlich schwankt, ob Venus oder jemand anders gemeint sei. — Gewiss keine solche, trotz dem Köcher zu ihren Füssen, ist die aus Pal. Spada stammende Figur der Sammlung Egremont, jetzt in *Petworth House* (Clar. pl. 599. 1311)[3]. Sie trägt einen doppelt gegürteten Chiton, der über die rechte Schulter und Brust herabgeglitten, wie auch auf dieser Seite das Standbein. Der Mantel ruht auf der linken Schulter und ist um den Arm geschlagen. Der Kopf ohne

[1] Mit Bezug auf Preller Gr. Myth. I. p. 306.

[2] Ueber die Entblössung der Schulter oder auch der Brust bei Musen vgl. unten Cap. 9. Erste Gruppe.

[3] Siehe die Herausgeber Winckelmanns W. IV. p. 115.

Krobylos nach links geneigt, mit je einer vom Nacken herüberfallenden Locke. Köcher und Bogen sind in keiner Weise verbürgt, und wenn alt, noch kein Beweis für die einstige Beigabe eines Eros. Ebensogut können sie auf Artemis deuten, in deren Kreis sich leichter Analoga zu dem vorliegenden Gewandmotiv finden liessen [1]), als in dem der Venus, wo dasselbe völlig allein steht.

Ob die knieende Marmorstatuette von Mykonos, ehemals im Cab. *Blouet* (abg. von zwei Seiten in den Mon. d. Inst. I. Tf. 44 a. b), jemals im Ernste für Aphrodite genommen worden, weiss ich nicht. Unläugbar kommen manche Indicien zusammen, welche an sie konnten denken lassen: die Entblössung der Brust, der venusartige Umwurf des Mantels um die Hüften, endlich das (freilich zweifelhafte) Emporheben einer Locke. Die knieende Stellung wäre am Ende bei einer Venus nicht räthselhafter als das Emporheben der Locke bei einer Gaea, wozu sie Lenormant machen wollte. Indess liegt ohne Zweifel etwas Drittes zu Grunde, vielleicht eine zu einer Gruppe gehörige Figur von der Art der halbbekleideten Psyche von Toulouse (abg. Clar. pl. 651).

Dass bei flüchtigeren Darstellungen zumal der Kleinkunst manches Unbestimmbare mit unterläuft, ist natürlich. So möchte z. B. die Säulenfigur auf dem campanischen *Wandgemälde*, Pitt. d'Erc. V. 64, eine sichere Deutung noch nicht gefunden haben.

b. Das Lüften des Mantels.[2])

Aehnlich wie mit der Entblössung der Brust verhält sichs mit dem Herüberziehen des Mantels, nur dass dieses Motiv noch weniger speciell aphrodisisch und dass es über den Kreis der bekleideten Darstellungen hinausgeht.

In Rundwerken treffen wir dasselbe:

1°. Bei einer Marmorstatuette des *Louvre* (oben p. 100. No. 2).

2°. Bei einer Statue in *Venedig* (s. p. 82), deren Bedeutung zweifelhaft.

3°. Bei zwei aus den Sammlungen *Vescovali* (Clar. pl. 632 C) und *Cavaceppi* (Clar. pl. 441. 802) [3]), die ebenfalls zu sehr ergänzt, als dass sich ihr Charakter sicher bestimmen liesse. In ihrem jetzigen Zustande sind sie einander sehr ähnlich (doch nicht etwa identisch?). Sie tragen

---

1) Vgl. z. B. Clar. pl. 563. 1203 A. pl. 574. 1231 A.

2) Vgl. oben p. 92.

3) Die letztere befindet sich nach Clarac Musée d. Sculpt. IV. p. 71. Anm. 1 jetzt in der Villa Albani.

einen hoch gegürteten Chiton, der ein wenig über die linke Schulter herabfällt, und einen um den Unterkörper geschlagenen Mantel, der (ursprünglich wohl bei beiden) mit der Linken vor dem Leib zusammengehalten wird; die erhobene Rechte zieht ein Ende desselben genetrixartig empor. Bei der vescovalischen ist der rechte Arm mit der Gewandpartie, so weit sie vom Leib absteht, der linke Arm und der ganze Untertheil von den Knieen an neu. Und nicht viel besser scheint es um die cavaceppische zu stehen, sodass am Ende das Emporziehen des Mantels nur eine Idee des Restaurators. Uebrigens erinnert die Haltung des rechten Armes eher an das bekannte Ledamotiv[1]), die Umhüllung des Unterkörpers an gewisse halbbekleidete Aphroditestatuen (s. unten Cap. 15. Fünfte Gruppe). — Die vescovalische ist gefunden in der Villa Hadrians. 1,57 M. hoch[2]).

Bei nacktem Oberkörper ziehn das Gewand herüber

4°. Eine Statue aus dem Park von *Versailles* (Clar. pl. 605), auf welche bei den Repliken der Aphrodite von Arles (Cap. 11. a.) zurückzukommen ist.

5°. Eine schöne aus einem attischen Grab stammende Terracotta bei *Stackelberg* Gräber d. Hell. Tf. 62. Allerdings nicht Aphrodite selber, sondern, wie man aus der künstlichen Haartour sieht, ein Bildniss, aber jedenfalls nach einem aphrodisischen Motiv. Sie erhebt den gebauschten Mantel mit der Rechten, und hält ihn gleich den eben genannten (No. 3) vor dem Schooss zusammen. Etwa spannenhoch.

6°. Eine winzige *Berliner* Bronze (Friederichs Kleinere Kunst No. 1932 a), mit einer Pansfigur im linken Arm.

Bei völliger Nacktheit

7°. Eine *Dresdner* Statuette (Clar. pl. 625), diese sonst in Allem der Genetrix des Arkesilaos entsprechend. Links ein Delphin

Ein paar ähnliche, die das Gewand wieder über das eine Bein geschlagen haben, werden wir bei den halbdrapierten Aphroditebildern im 16. Capitel aufführen. Hier mag als nicht statuarisches Beispiel bloss noch die Aphrodite beim Parisurtheil auf dem *Stuckrelief* der Via latina (abg. Mon. d. Inst. VI. 52. 1) genannt werden[3]).

Noch häufiger findet sich das Motiv bei s i t z e n d e n Aphrodite-

---

1) S. Overbeck Kunstmythologie II. p. 490. Erste Classe.

2) Vgl. die in Haltung und Drapierung übereinstimmende Venusfigur auf einem Stuckrelief des *Louvre* (über dem Kamin des kleinen Terracottensaals). Sie steht auf einer Kugel und schwebende Eroten halten ein segelartiges Gewand über sie. Die Figur meiner Erinnerung nach c. 1' hoch.

3) Eine ähnliche Figur auf etruskischen Spiegeln (Arch. Ztg. 1859, Tf. 132) wird von Gerhard für Ariadne genommen.

figuren; nur nicht grade in Rundwerken, wo die Zerbrechlichkeit abschrecken mochte. Denn ob

8° die Marmorstatue des *Palazzo Vidoni* (Clar. pl. 632 G) hieherzuzählen sei, muss dahin gestellt bleiben. Sie trägt ein Unterkleid, das auf der linken Schulter geheftet ist und die ganze rechte Seite des Oberkörpers frei lässt. Ueber die Kniee ist ein Mantel geschlagen, dessen Ende sie mit der Rechten über die Schulter zieht. Doch sind auf der Zeichnung Ober- und Unterkleid nicht aus einander zu halten. Der bekränzte Kopf ist aufgesetzt. Neu der rechte Arm mit dem Mantelzipfel, der linke mit dem Kranz. Trotz der Entblössung, welche übrigens in dieser Weise für Venusbilder nicht bezeichnend, und trotz dem Herüberziehen des Mantels ist die Figur von sehr zweifelhafter Bedeutung; aus dem Unterkörper würde man eher auf alles Andere als auf Venus schliessen. Von pentelischem Marmor. 1,23 M. hoch.

9°. Wahrscheinlich Aphrodite ist eine Terracotta von Kyrene im *Louvre* (Arch. Anz. 1851, p. 85, vgl. 1857, p. 39). Sie sitzt auf einem Felsen neben einem kahlen Baum und hält mit der Linken eine aufgeschlagene Rolle (Schreibtafel?) auf ihrem Schooss, während sie mit der Rechten das Gewand herüberzieht. Auf ihre linke Schulter gelehnt, schaut ein Eros herüber. Die Rolle muss bei einer Venus auffallend erscheinen. Indess ist die Figur wegen des Krobylos und des (bedeutend höher stehenden) Eros kaum anders zu fassen. Gerhard denkt an Aphrodite Epitymbidia.

Bedeutender sind einige Reliefdarstellungen, welche schon wegen ihres hervorragenden Kunstwerths und weil das fragliche Motiv hier in vollkommener Unversehrtheit erhalten ist, nicht übergangen werden dürfen. So

10°. Das schon genannte Bronzerelief von *Tarquinii* im Louvre (p. 101. No. 10).

11°. Die Bronzeplatte von Paramythia in Epirus, früher im Besitz von Hawkins, jetzt im *Kensington*-Museum zu London, (abg. Spec. II. 20. und mit verkehrten Seiten in den Denkm. d. a. Kunst II. 293; Gypsabgüsse an verschiedenen Orten). Sie zeigt im späteren Reliefstil Venus mit nacktem Oberkörper, von dem neben ihr sitzenden Anchises scheidend.

12°. Bronzene Spiegelkapsel des *britischen Museums*, Glastisch D (Guide to the bronze room p. 41. No. 23), zu Caere gefunden. Venus, fast nackt sitzend, ebenfalls mit Anchises gruppiert. Hier wie bei der vorigen ist es die Rechte, welche den Mantel emporzieht.

13°. Aus dem Gebiet der Malerei mag die hübsche sitzende Aphrodite auf einem Wandgemälde der Temple'schen Sammlung im *britischen*

Digitized by Google

Museum (zweites Vasenzimmer, Schrank 62) genannt werden: Bei nacktem Oberleib nach rechts gewandt, mit der Linken den Schleier herüberziehend, Eros lehnt an ihre Kniee. Vgl. die mit Ares gruppierte bei Helbig Wandgem. No. 315 u. and.

14°. Von Münzen die von Amphipolis (Lajard Rech. Pl. 25. 13 und 15).

15°. Auf einem Chalcedon aus Südrussland (abg. in den Ant. du Bosph. Cimm. pl. 37. 10) ist das Motiv sogar auf die kauernde Venus übertragen.

Ausserhalb des Aphroditekreises findet sich das Motiv in Marmorwerken selten. Doch wird man es wohl bei der Isis in Holkham Hall, ehem. Sammlung Coke (Clar. pl. 992), für ursprünglich nehmen müssen; und so auch bei der sogenannten Pomona der Sammlung Mattei (Clar. pl. 450), wo aber die Hand nur bis zur Schulterhöhe erhoben ist. — Sicher zu ergänzen ist es bei der mittleren Thauschwester im Ostgiebel des Parthenon (Michaelis Parth. Tf. VI. L).

Auf Reliefs dagegen, Wandgemälden und Vasen ist es so gewöhnlich, dass es überflüssig scheint, einzelne Beispiele hervorzuheben (vgl. Visc. Pio Clem. IV. p. 233 Anm.).

c. Aphrodite mit ungegürtetem Chiton.

Das Gewandmotiv des gürtellosen, nirgends vom Mantel bedeckten Chiton, wie er bei der Genetrix des Arkesilaos erscheint, ist so eigenthümlicher Art, dass man es leicht für typisch nehmen und, wo es uns entgegentritt, an ein Verwandtschaftsverhältniss mit Aphrodite denken möchte. Durch die erhaltenen Denkmäler wird diess nur bedingtermassen bestätigt.

Zunächst kommt das Motiv bei bedeutenderen Marmorwerken überhaupt nicht mehr vor, weder innerhalb noch ausserhalb des Venuskreises. Ich wüsste höchstens noch zu nennen:

1° eine *Oxforder* Statue mit räthselhaft entblösster Hüfte (abg. Clar. pl. 634 D. 1294 A).

2° wenn man sich auf die Abbildungen verlassen kann, die auf Venus-Proserpina gestützte Figur zu *Poggio Imperiale* (Clar. pl. 632 A).

Was sie darstellen, mag auf sich beruhen. Die erstere soll zur Hälfte modern sein[1]).

[1]) Die ähnlich bekleidete *torlonische* Nymphe (Clar. pl. 752. 1831), welche das Gewand über dem Schenkel aufnimmt, zeigt eben dieses Motives wegen schon nicht mehr den charakteristischen Faltenzug.



Sonst ist der Chiton überall in seinen unteren Partieen ganz oder theilweise vom Mantel bedeckt und dann jedenfalls nicht mehr für sich allein, sondern nur noch in Verbindung mit andern Motiven für Venus bezeichnend. So

3° und 4° bei den zwei schon mehrfach genannten Statuetten des *Louvre* mit entblösster Brust (p. 99 und 100).

5° bei der *ebenda* befindlichen, als Venus gefassten Porträtfigur, welche mit Mars gruppiert ist (unten Cap. 10. c. No. 4).

Diess sind übrigens wohl die einzigen Marmorwerke, die mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf Venus zu deuten sind. Denn die sitzende sogenannte Muse der *Villa Albani* (Clar. pl. 538 D) darf doch kaum dafür genommen werden.

Sobald die Brüste bedeckt, und keine Beziehungen zu andern Personen vorhanden, ist der Charakter entweder zweifelhaft oder sicher verschieden. Zweifelhaft z. B.

6° bei einer *Berliner* Statuette (Kat. No. 752; in Zeichnung vorliegend), welche den linken Arm in die Seite stützt wie die eine im Louvre (p. 99); der rechte Arm fehlt. Dass die weiblichen Brüste unter dem Chiton nicht angegeben, scheint blosse Flüchtigkeit des handwerksmässigen Arbeiters zu sein. 2′ 2½″ hoch.

Sicher verschieden bei der sogenannten Clio in Florenz (abg. Clar. pl. 501. 989), bei der Thalia in der Sammlung Blundell (Clar. pl. 515. 1041).

Alle drei ruhen wie die Genetrix auf dem linken Bein und haben den Mantel über das rechte geschlagen; links ist der Faltenzug des Chiton ununterbrochen bis auf die Füsse sichtbar.

Verschiedene andere mit ganz herumgeschlagenem Mantel, denen ein Typus der halbbekleideten Aphrodite zu Grunde liegt, so dass man annehmen muss, der Chiton sei erst später hinzugetreten, werden wir bei ihren ursprünglichen Vorbildern erwähnen[1]).

Von kleinen Bronzen sind wieder unbestritten Venus:

7°. Die der *Nationalbibliothek* zu Paris (oben p. 101).

8°. Eine Statuette des ehemaligen Cabinets Clarac, jetzt in *Toulouse* (von zwei Seiten abg. Clar. pl. 632 D. 1293 B), mit kleinem Amor auf der entblössten linken Schulter. Sie hält mit der Linken einen Zipfel des Mantels, der um den Unterkörper geschlagen; die Rechte ist auf die rechte Brust gelegt. Also etwa die Haltung der schamhaften Venus. Linkes Standbein.

---

[1]) Vgl. die musenartigen Figuren in der Stellung der Aphrodite von Melos (Cap. 10. f) und die fälschlich sogenannten Amymonestatuen (Cap. 24. a. No. 10 und 11).

9°. Zweifelhaft dagegen die 24 Centimeter hohe Figur des *britischen Museums* mit Vogel auf dem Kopf (Guide to the bronze room p. 54, No. 7; abg. Clar. pl. 593, besser und in natürlicher Grösse Spec. II. 23, wo zugleich die wahrscheinlichen Ergänzungen — die Lanze in der Rechten und der gegen die Hüfte gestemmte Schild in der Linken — angegeben sind). Der Chiton bedeckt beide Brüste und lässt nur die linke Schulter bloss. Neu der linke Arm vom Ellenbogen an, sammt dem darüber hängenden Gewand, der rechte mit der Lanze. Der Wulst des vorn herumgeschlagenen Mantels war, wie es scheint, besonders gearbeitet und fehlt jetzt. Ueber dem linken Schenkel ist ein Loch, welches mit Recht oder Unrecht Anlass zur Ergänzung des kleinen Schildes gegeben hat [1]. Besonders merkwürdig und für ihren mythologischen Charakter bedeutsam ist der Vogel, welcher mit halbausgebreiteten Flügeln wie brütend auf ihrem Haupte ruht. Dem gebogenen Schnabel nach scheint es keine Taube, also auch die Venusbedeutung der Figur nicht sicher zu sein [2].

Von Terracotten mit ungegürtetem Chiton nennen wir als wahrscheinliche Aphroditebilder

10° und 11° zwei sitzende Figuren des *Louvre* (Grosser Terracotten-Saal, Mitte des Glasschranks rechts) mit um die Beine geschlagenem Mantel, übrigens nicht nach einem und demselben Original gearbeitet. Die eine bewegt die Rechte nach dem Kopf und möchte in der (abgebrochenen) Linken einen Spiegel gehalten haben. Bei der anderen fehlen der Kopf und die (aufgestreckte) Rechte; in der Linken hat sie einen Apfel. Besonders die Spiegelhalterin ein schönes Gewandmotiv. 50—60 Cent. hoch.

Die nicht statuarischen Denkmäler übergehen wir, da es sich kaum lohnt, sie von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten. Beispiele finden sich bei jeder Gattung. — Von Münzen mag auf die der jüngeren Faustina (vergrössert abg. bei Clar. pl. 597. 1306) verwiesen werden: Venus victrix in ungegürtetem Aermelchiton mit einem um die Mitte des Leibes geschlagenen Mäntelchen.

d. Aphrodite mit gegürtetem Chiton.

Aphrodite ist unzweifelhaft bald gegürtet, bald ungegürtet dargestellt worden. Für beides haben wir vollkommen beglaubigte Beispiele.

---

[1] In dem sie sich aber der Richtung des Hauptes nach nicht bespiegelt. Sonst würde das Zusammentreffen dieses Motivs mit der völligen Bekleidung an die von Apollonios Rhodios geschilderte Aphrodite erinnern (oben p. 22).

[2] Ueber eine nackte Bronzefigur mit Taube auf dem Kopf im Besitz des Grafen Turpin-Crissé in *Paris* vgl. Lajard im arch. Anz. 1851, p. 53. Ein Intaglio mit ähnlicher Darstellung Chabouillet No. 1575.

Aber abgesehen von der Genetrix des Arkesilaos tritt uns weder die eine noch die andere Darstellungsweise als bestimmtes Kunstmotiv entgegen. Ueberall treffen wir im Einzelnen Abweichungen und Verschiedenheiten, welche es nicht erlauben, an ein gemeinsames Vorbild zu denken, indem grade die zu derselben Classe gehörigen Denkmäler typisch oft viel weniger mit einander verwandt sind als solche, die sich in Beziehung auf die Gürtung unterscheiden. Indessen ist nicht zu läugnen, dass durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit eines Gürtels der Charakter einer Gewandfigur bedeutend modificiert wird, und dass es ganz der Symbolik der alten Kunst angemessen wäre, wenn wirklich ein Unterschied der Auffassung darin läge. Die hier folgende Uebersicht wird uns Gelegenheit geben, die Nachweisbarkeit eines solchen Unterschieds zu besprechen.

Gegürtet, wenn auch der Beschreibung nach in eigenthümlich loser, auf Denkmälern nicht vorkommender Weise, erscheint Aphrodite in einer von *Christodor* geschilderten Statue des Zeuxippos in Constantinopel (s. oben p. 22).

Sodann in folgenden sechs unter sich sehr heterogenen Marmorstatuen, von denen wir diejenigen voranstellen, die den Mantel noch nicht vorn herumgeschlagen haben.

1°. Der schon besprochene Torso von *Mantua* mit entblösster Brust (oben p. 100), unmittelbar unter der letzteren gegürtet.

2°. Die mit Eros gruppierte Statue des *Louvre* (Kat v. Clar. 185, Fröhner 151; abg. Clar. pl. 341. 1291). Der feingefältelte Chiton, der die rechte Schulter bloss lässt, ist tief um die Hüften gegürtet und bildet einen über den Gürtel fallenden Bausch. Ein Mäntelchen hängt über die linke Schulter und ist um den linken Arm gewickelt, der auf das Haupt eines nebenstehenden Eros gelegt ist. In der aufgebogenen Rechten hält sie (jetzt) einen Apfel. Der etwas grosse Kopf mit Stirnkrone und Krobylos dahinter nähert sich dem Porträt; an den Füssen trägt sie Sandalen. Die Statue stammt aus Schloss Richelieu und ist von parischem Marmor, 1,74 M. hoch. Neu sind die Hälfte des rechten Vorderarms und die linke Hand, Kopf und Büste aufgesetzt. Vom Eros sind der grösste Theil des Kopfes und der rechte Arm ergänzt, die Flügel dagegen und der herausstehende linke Arm fast unversehrt. Die ehemals auf der Plinthe stehende, jetzt verschwundene Inschrift Πραξιτέλης ἐποίησεν hat Visconti (Op. var. t. IV. 480) ausdrücklich für antik erklärt. — Jeder unbefangene Beobachter wird zugeben, dass dieses Werk sich weder durch besondere Schönheit auszeichnet noch besondere Charakterzüge der praxitelischen oder der älteren griechischen Kunst an sich trägt. Die Rückführung auf den Meister der knidischen Aphrodite beruht einzig

und allein auf der verschwundenen Inschrift und auf der Bürgschaft Visconti's für deren Echtheit. Ueber die letztere darf man sich nicht ohne Grund hinwegsetzen. Bedenkt man aber, was für ein seltenes, ja vereinzeltes Kunstmotiv die Statue des Louvre repräsentiert, und was für eine fast untergeordnete Stellung sie unter den Typen der bekleideten Aphrodite einnimmt, so wird man zwar wohl an das Alterthum, nicht aber an die Wahrheit der Inschrift glauben können.

3°. Torso von Kyrene im *britischen Museum*, Vorraum zu den Sculpturen des Mausoleums (photographisch abgebildet bei Smith und Porcher Discoveries at Cyrene Tf. 67). Unterlebensgross, von pentelischem Marmor, ohne Arme und Unterbeine, wesshalb sich das Körpermotiv nicht mehr recht erkennen lässt. Eine weibliche Figur in Chiton und Mantel, ersterer sammt dem Ueberschlag unter der Brust gegürtet, einst ohne Zweifel bis auf die Füsse reichend. Der Mantel war, soviel man aus den wenigen Spuren sehen kann, nicht umgeschlagen, sondern er lief, etwa mit einem Zipfel über den linken Arm geworfen, hinten herum und wurde, wie es scheint, von der Rechten auf dem Schenkel gehalten, so dass das rechte Bein davon verdeckt war. Dass es Aphrodite, kann nicht mit vollständiger Sicherheit behauptet werden. Zwar ist das von einfacher Stirnbinde umwundene Köpfchen dem Typus der melischen Statue und dem der Arlerbüste (Cap. 13. b) nahe verwandt, aber ebenso dem zweifelhaften Kolossalkopf von Kyrene in der Vorhalle des britischen Museums (Cap. 11. c. Anm. zu No. 18). Newton (im arch. Anz. 1861, p. 243. 3) setzt den Torso in die beste Kunstzeit.

4°. Die aufgestützte *Berliner* Statue im Doppelchiton (Arch. Ztg. 1861, Tf. 146), auf welche wir im 9. Cap. zurückkommen werden.

Bei vornherumgeschlagenem Mantel sind gegürtet:

5°. Die für ein Porträt verwendete und mit Mars gruppierte Venusstatue des *Capitols* (abg. Clar. pl. 634), wo die Bekleidung auf den Typus der melischen übertragen erscheint (s. unten Cap. 10. Venus und Mars No. 3).

6°. Eine *Berliner* Statuette (Gerhard Berlins ant. Bildw. No. 156), unterwärts mit dem (geschürzten?) Mantel bekleidet, den ihre linke Hand fasst. Der porträtartige Kopf wahrscheinlich modern [1]).

7°. Eine kleine Bronze von Industria in *Turin* (abg. Clar. pl. 632 D). Sie hat den Mantel von rechts her über den linken Arm geschlagen,

---

[1]) Zu einer ähnlichen Figur gehörig, aber jetzt ein blosser Unterkörper, sodass man nicht weiss, ob gegürtet oder ungegürtet, ein kleiner Torso von Kyrene in der Vorhalle des *brit. Museums* (Arch. Anz. 1861, p. 243. 4). Der Chiton ist noch oberhalb und unterhalb des vor dem Schooss zusammengehaltenen Gewandes sichtbar. Die Statuette ruht auf dem rechten Bein, die Arbeit ist vortrefflich. 34 Centimeter hoch.

welcher zu einem an ihre Schulter geflogenen Amor aufgebogen ist; die Rechte greift an den Wulst des Gewandes. Linkes Stützbein, auf dem Kopf ein Diadem.

Diese Bronze hat bekanntlich zu verschiedenen Vermuthungen über einen zu Grunde liegenden statuarischen Typus Anlass gegeben.

Mit Berufung auf Münzen der *Gens Cordia* (abg. Müller-Wieseler Denkm. d. a. K. II 266. a), wo eine ähnlich bekleidete Venus (?) sammt dem Amor auf der Schulter, nur ausserdem noch mit den Attributen der Wage und des Scepters dargestellt ist, hat man sie zuerst als Venus Verticordia fassen wollen[1], ohne freilich zu erklären, was die Wage mit ihr zu thun hat[2] und warum dieselbe bei der Bronze weggelassen.

Mehr Beachtung verdienen die Erörterungen Köhlers und Reifferscheids in den Annal. 1863, p. 200 f. und p. 362 ff.), welche mit Verwerfung der Annahme, dass die ungegürtete Mantellüfterin die Genetrix des Arkesilaos sei, vielmehr den vorliegenden Typus mit jenem Werk in Verbindung bringen. Sie stützen sich dabei auf folgende analoge Reliefdarstellungen und Münzen:

8°. Die Giebelfigur eines Tempels (des Marc Aurel?) auf einem Relief der *Villa Medici* (abg. Mon. d. Inst. V. 40). Sie ist ähnlich bekleidet wie die Bronze und hat ebenfalls einen Amor auf der linken Schulter. In der linken Hand hält sie ein (wie es scheint kurzes) Scepter. Rechtes Standbein.

9°. Relieffigur eines *pamfilischen* Altars aus Antoninischer Zeit (abg. Mon. d. Inst. VI. und VII. Tf. 76. 1—3). Venus in gegürtetem Aermelchiton, den umgeschlagenen Mantel an der linken Seite aufgesteckt. Die Vorderarme sind abgebrochen, wahrscheinlich weil rund gearbeitet; doch sieht man, dass der rechte mit einem Attribut (Patera?) gesenkt war; der linke ein Scepter hielt. Wegen ihrer Stellung zwischen Mars (?) und Victoria, und da sie der vorigen im Allgemeinen ähnlich, wird sie trotz der Abwesenheit des Eros für Venus genetrix genommen[3].

10°. Ebenfalls sceptertragende Relieffigur neben einer Victoria auf einem *borghesischen* Altar (abg. Monum. a. a. O. 4—5). Sie unterscheidet sich von der vorigen durch den ärmellosen Chiton, und dass sie die Rechte gleich der Turiner Bronze an den Wulst des Gewandes legt. Die Arbeit sehr roh[4].

---

[1] C. Gazzera Congetture intorno ad una statuina di bronzo del Gab. di Sua Maestà il rè Carlo Alberto 1838, vgl. Bullet. 1838, p. 126.

[2] Die späteren Erklärungsversuche derselben siehe bei Wieseler zu den Denkm. d. a. K. II. 266. a.

[3] Vgl. Köhler in den Annalen 1863, p. 195 ff. Die Lit. ibid. Anm. 2.

[4] Vgl. Reifferscheid in den Annalen 1863, p. 361 ff.

11°. Nach Köhler (a. a. O. p. 200 Anm. 1) kommt dasselbe Motiv auch auf der Ara des Augustus zu *Ravenna* vor (Gori Gemmae astrif. III. p. 137, hier für Juno genommen).

12°. *Münzen der Mammaea*: Venus mit der Umschrift Genetrix, in gegürteter Tunika und umgeschlagenem Mantel, links auf ein Scepter gestützt, in der Rechten eine Kugel, vor ihr ein nacktes Knäblein (Cupido?), letzteres bisweilen auch neben ihr stehend. S. Cohen Méd. imp. IV. p. 79. No. 22. 23; p. 84. No. 67. Vgl. Millin G. M. 44. 185.

13°. Ohne Knäblein mit Apfel und Scepter auf Münzen der jüngeren *Faustina*. Coh. II. p. 586. No. 80, vergrössert bei Clarac pl. 597[1].

Es fragt sich, liegt den aufgezählten Denkmälern wirklich ein gemeinsamer Typus zu Grunde und wie ist derselbe zu specialisieren. Reifferscheid nimmt ausser der gegürteten Kleidung das Scepter, den Eros und die Stirnkrone als charakteristische Merkmale an.

Nun ist es richtig, dass bei der Turiner Bronze und den Reliefs überall der Chiton gegürtet und der Mantel vorn herumgeschlagen. Allein wie wenig damit gesagt ist, beweist ein vergleichender Blick auf die einzelnen Figuren, von denen der Kleidung nach trotzdem kaum eine als Replik der andern gefasst werden kann, und namentlich lässt sich daraus noch lange nicht auf eine Beziehung zur Genetrix der Münzen schliessen. Denn auf den letzteren ist dieses Bekleidungsmotiv so allgemein, dass es nicht nur für Venus in jeder Auffassungsweise, z. B. auch für die mit dem Steuerruder (Coh. II p. 587. No. 89 ff; abg. pl. 19), sondern ebenso für eine Menge von allegorischen Figuren wie die Laetitia, Hilaritas, Felicitas, Libertas, Pietas, Concordia, Securitas, Providentia und andere verwendet wurde. Das Diadem sodann ist meist sehr undeutlich, zum Theil ganz fraglich. Eros und Scepter kommen bloss auf dem mediceischen Relief (No. 8) und den Münzen der Mammaea (No. 12) vereinigt vor, sonst muss man sich entweder mit dem Eros begnügen, wie bei der Bronze von Turin (No. 7), oder mit dem Scepter, wie auf dem pamfilischen und borghesischen Altar (No. 9 und 10). Und wie unzureichend selbst die Vereinigung beider Attribute für die Rückführung auf dasselbe Original, zeigt die allerdings archaistische Aphrodite unter den Mänaden auf einem Relief des *Museo Chiaramonti* (abg. Denkm. d. a. K. II. 260), wo trotz Scepter und Eros jedenfalls keine Genetrix gemeint ist. Ausserdem gestehe ich, mich nur schwer davon überzeugen zu können, dass das Motiv des auf

[1]) Die Aehnlichkeit der eine Wage haltenden Figur auf Münzen der Gens Cordia (oben) erklärt Reifferscheid a. a. O. p. 366 dadurch, dass der Stempelschneider die Statue des Arkesilaos (er meint den gegürteten Typus) copiert habe, was den Zeitverhältnissen nach doch etwas gezwungen erscheint.

Digitized by Google

der Schulter sitzenden Eros bei lebensgrossen Statuen vorkam. Im Reliefstil und auf Gemälden, wo es auf den Nachweis der Haltbarkeit des Knaben weniger ankam, und wo man ihn sogar frei um ihren Kopf fliegend bilden konnte, hatte die Zusammenstellung nichts Anstössiges. In runder Ausführung, wenigstens bei ganzen Figuren, macht sie immer einen genrehaften, wenn nicht fast komischen Eindruck. Was aber die Beziehung der plastischen Bildwerke zu den Münztypen vollends in Frage stellt, ist, dass der Eros auf der Schulter der Göttin (No. 7 und 8) und das Knäblein zu Füssen der Münzfigur, wahrscheinlich gar nichts mit einander zu thun haben. Das nackte flügellose Kind, das auf den Münzen die Hände zu Venus emporstreckt, scheint eher ein Symbol ihrer Mütterlichkeit als Eros zu sein [1]).

Unter diesen Umständen steht auch die weitere Annahme Reifferscheids, dass eben die gegürtete Genetrix die des A r k e s i l a o s sei, auf ziemlich schwachen Füssen. Wenn er gegenüber den vielen erhaltenen Repliken des anderen Typus durch die erwähnten Denkmäler gezeigt hat, dass auch hier noch ausserhalb des Münzgebiets ansehnliche Spuren und Ueberreste vorhanden seien, so können diese Denkmäler doch jedenfalls nicht dasselbe beweisen, was jene Repliken. Allein ausserdem erweist sich die Aehnlichkeit ihres Typus, ihre Genetrix-, ja zum Theil ihre Venusbedeutung so fraglich, dass es am besten, sie vor der Hand ganz ausser Spiel zu lassen und sich zu gestehen, dass wir für die gegürtete Genetrix im Grunde noch immer auf die Münzen beschränkt sind.

Auch so giebt es übrigens noch ein Argument, das zu Gunsten dieses Typus gegen die Sabinamünzen zu sprechen scheint. Es ist nicht zu läugnen, dass die matronale Bekleidung und die Beigabe des Knäbleins der Vorstellung, die wir uns von der mütterlichen Göttin der Römer zu machen pflegen, besser entsprechen als die anmuthige Gestalt der Mantellüfterin. Reifferscheid hält diess für so entscheidend, dass er nur einen einzigen Typus der Genetrix anerkennt, eben den gegürteten, der dann von selbst dem Arkesilaos zufällt. Für die Mantellüfterin sei der Name willkürlich, wenn auch schon in römischer Zeit vielleicht von Sabina in Anspruch genommen worden [2]).

Ohne die Möglichkeit dieser Hypothese zu bestreiten, glauben wir doch an der gegentheiligen Ansicht festhalten zu müssen. Arkesilaos war ein griechischer Künstler, und der für alle Reize der Frauenschönheit

---

[1]) Vgl. Cap. 8. Aphrodite Kurotrophos.

[2]) Quem scrupulum (darüber nämlich, dass der Typus der Sabinamünzen ebenfalls als Genetrix bezeichnet wird) facile eximi puto conjectura, Venerem genetricem Sabinae ad

Digitized by Google

empfängliche Cäsar wird ihm keine lästigen Schranken in dieser Beziehung aufgelegt haben. Man war ja längst ganz andere Auffassungen der Venus gewohnt. Warum sollte die Mantellüfterin Anstoss erregt haben, da ja sogar die Anadyomene des Apelles als Stammmutter des julischen Geschlechtes geweiht wurde (siehe p. 17 No. 1). Wir kommen also wieder zu demselben Schluss wie oben: Der schönere und allein in sicheren Repliken erhaltene Typus hat auch das grössere Anrecht auf den Namen des Arkesilaos [1].

VIII. CAPITEL.

Aphroditedarstellungen mit Rücksicht auf ihre Beigaben und Attribute.

a. Die bekleidete Aphrodite mit Eros.

Während die Typen der halbbekleideten und der nackten Aphrodite, obgleich sie zur Bezeichnung ihres Charakters gewöhnlich keiner weiteren Beigabe bedürfen, sehr häufig mit einem Eros gruppiert erscheinen, haben wir bei den bekleideten bisher nur selten einen solchen getroffen, und dann meist in ziemlich ornamentaler oder attributiver Weise zu Häupten der Göttin, ohne dass er zu einer wirklich plastischen Gruppierung Anlass gegeben hätte. So die Eroten der Spiegelgriffe (p. 83. No. 5. 9.) und der auf den Schultern der Aphrodite sitzende bei kleinen Bronzen und auf dem mediceischen Relief. Von statuarischen Werken ist bloss eines zu nennen, wo ihm grössere Bedeutung gegeben wäre, und wo er, wie bei der Anadyomene, zu ihren Füssen steht, nämlich die *Pariser* Statue (p. 111. No. 2), welche ehemals den Namen des Praxiteles trug. — Bei der auf den Embryo tretenden *ebenda* (p. 99. No. 1) ist der Eros vollständig und willkürlich restauriert.

---

exemplum statuae Hadriani aetate celebratae formatam nomenque ei ex Augustae arbitrio impositum esse. Annal. a. a. O. p. 364.

[1]) Auf Reliefdarstellungen und Gemmen finden sich noch manche gegürtete Aphroditen, keine, soweit unsere Kenntniss reicht, von statuarischem Charakter. Da wir in dieser Beziehung keine Vollständigkeit erstreben, so verzichten wir darauf, die zufällig uns bekannten anzuführen. Ueber eine Reihe zweifelhafter Statuen vgl. Cap. 9.

Digitized by Google

Daraus folgt nun allerdings nicht, dass es immer so gewesen sei. Auf Vasenbildern und Reliefs kommt Eros in jeder möglichen Gruppierung vor. Vielmehr müssen wir, so lange uns kein besserer Erklärungsgrund zu Gebote steht, die Ursache in der mangelhaften Ueberlieferung suchen, wie wir ja offenbar von keiner Gattung der Aphroditebilder schlechter unterrichtet sind als von den bekleideten der Griechen. Aber eines scheint Allem nach behauptet werden zu dürfen, dass bei den bekleideten mehr als anderswo der Eros als blosses Attribut behandelt wurde, d. h. als eine Beigabe, die ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Angemessenheit, in erster Linie den Zweck hatte, die Göttin der Liebe als solche kenntlich zu machen.

Indem wir eine Reihe von hiehergehörigen Beispielen folgen lassen — fast alle dem Relief oder der Malerei angehörig —, stellen wir die älteren Motive voran, wo Eros noch meist in ganzer Figur erscheint, natürlich mit Ausschluss derjenigen Darstellungen, wo er einen selbstständigen Theil der Composition bildet.

Eros als attributive Beigabe in ganzer Gestalt. — Das schönste aber freilich nach der zuletzt gemachten Beschränkung schon nicht mehr hiehergehörige Denkmal ist die Aphrodite am *Parthenonfries* (bloss noch in Gyps vorhanden, abg. Michaelis Parth. Tf. 14. VI. 41). Sie ist mit dem rechten Arm auf den Schooss der Peitho gelehnt und deutet mit der Linken über die Schulter des vor ihr stehenden geflügelten Eros auf den Festzug hin. Sie ist verschleiert und mit einem weiten bis an den Hals reichenden Aermelchiton bekleidet, der gegürtet zu denken ist, obwohl der Gürtel nicht sichtbar. Schooss und Beine sind vom Mantel umhüllt, sie selbst ohne Attribute, wenn nicht einst die Rechte das Scepter gehalten. Ihre Deutung beruht hauptsächlich auf dem beigegebenen Eros[1]).

Als Attribut dagegen, wenigstens nicht mehr als gleichberechtigter Gruppentheil ist der Liebesgott auf ein paar Denkmälern zu fassen, wo er auf dem vorgestreckten Arm seiner Mutter steht: aufrecht auf dem alterthümlichen *Relief von Rosarno* (abg. Annal. 1867. Tav. d'agg. D), kauernd auf den *Vasenbildern* bei Gerhard Ant. Bildw. 32. 33, wiewohl nicht alle Figuren mit einem solchen Flügelknaben Aphroditen sind[2]).

---

[1]) Ueber die Flügel des letzteren vgl. Michaelis in der Arch. Ztg. 1872, p. 110 gegen Bötticher Verz. der Gypsabg. des Berliner Museums p. 207.

[2]) Vgl. z. B. die Nolanische Vase Mus. borb. I. 35 und dazu Michaelis in den Annal. 1867, p. 98. — Gewiss keine Venus ist die sonderbar costümirte *Blundell*'sche Marmorstatuette (abg. Clar. pl. 593), die einen winzig kleinen Amor in einer Schale emporhält. Sie trägt in sonst nicht vorkommender Weise ein kurzes Mäntelchen, wie auch der Chiton kaum bis zu den Knöcheln reicht; in der Rechten hat sie ein Scepter. Nach Conze (Arch. Anz. 1864, p. 221) sind übrigens der Kopf sowohl als die Arme neu. 2′ 2″ hoch. Aus Villa Mattei.

So ferner, wenn er mit vornherabhängenden Beinen auf ihrer Schulter sitzt, wie bei der kleinen Terracottabüste des Grafen San Giorgio Spinelli zu *Neapel* (Gerhard Ant. Bildw. 18), und fast schon zum Jüngling entwickelt auf einem schönen *Vasenbild* des britischen Museums (Denkm. d. a. K. II. 296 d)[1].

Etwas anders auf den Terracotten-Medaillons bei *Millingen* Anc. uned. Mon. Pl. 19 und 20. Beidemal Aphrodite mit phantastisch auf den Scheitel gebundenem Haar, dort durch einen auf ihrer Schulter stehenden Eros mit Taube, hier durch zwei ebenda sitzende Eroten charakterisiert. Nach Millingen trotz der Flüchtigkeit der Arbeit von griechischem Geschmack.

Auf einem Antefix von Terracotta bei *Campana* (Op. in pl. Tf. 11) ist ein Kopf der Aphrodite mit Stirnkrone, zu dessen Seiten zwei Eroten, welche ihre Haare halten.

Oft ist Eros in freier Luft um ihr Haupt flatternd dargestellt.

So auf dem archaistischen Relief des *Museo Chiaramonti* (Denkm. d. a. K. II. 260), welches indess mehr eine in alterthümlichem Stil gehaltene Composition der späteren Zeit als die unmittelbare Nachahmung eines alterthümlichen Werkes ist.

Sicherer wird das frühe Vorkommen einer solchen Verwendung des Eros durch eine *Metope des Parthenon* bewiesen (abg. Michaelis Parth. Tf. 4. XXV), beiläufig gesagt die älteste uns erhaltene Aphroditedarstellung im vollendeten Stil, die aber wegen ihrer Verstümmelung und wegen des Mangels an Analogie nicht viel zu gebrauchen ist. Sie zeigt eine ruhig stehende, in Chiton und langen Peplos gekleidete Figur, beide Arme vor die Brust gebogen, Kopf und Hände fehlen. Aus dem kleinen Flügelknaben, der von ihrer rechten Schulter wegfliegt, darf mit Recht auf Aphrodite geschlossen werden. Ob und was für Attribute sie gehalten, ist freilich nicht zu sagen.

Auf *Vasenbildern* ist der fliegende Eros gewöhnlich grösser dargestellt und in gelösterer Gruppierung; der Metope noch ziemlich analog auf der attischen Vase des Gregorianischen Museums (abg. Mus. Greg. II. Tf. 5. 2 a), wo er aber mit in die Handlung hineingezogen.

Eine kleine *Goldfigur der Ermitage* in Petersburg (abg. im Atlas zum Compte-rendu v. 1867. Pl. I. No. 6) ist von zwei solcher Eroten umschwebt[2].

---

[1]) Doch kommen kleine auf den Schultern einer Frau sitzende Knaben häufig auf *Vasenbildern* vor, wo von Aphrodite keine Rede mehr ist, vgl. z. B. Gerhard Auserles. Vasenbilder Tf. 208 (Andromache und Astyanax).

[2]) Die Figur auf der egnatischen *Münze* (Denkm. d. a. K. II. 939), um deren Kopf ein Eros flattert, wird als antiatische Fortuna gedeutet. Siehe Wieseler im Text zur zweiten Aufl. der Denkm.

Eros hinter der Schulter Aphrodite's hervorblickend. — In römischer Zeit scheint man sich fast allgemein auf diejenige Zusammenordnung beschränkt zu haben, welche den Eros mit halbem Leib über der Schulter Aphrodite's hervorblicken lässt, wobei übrigens eine dramatische Beziehung zwischen Mutter und Söhnchen immer noch nicht ausgeschlossen war. — Derartige Denkmäler sind uns noch in grosser Anzahl erhalten:

Die Giebelfigur des bereits besprochenen *mediceischen* Reliefs (pag. 113. No. 8), welcher möglicherweise ein Rundwerk zu Grunde liegt.

Die Bronze von *Turin* (pag. 113. No. 7).

Die Bronze von *Toulouse* (pag. 109. No. 9) [1]).

Eine Terracotta der *Nationalbibliothek* zu Paris. Sammlung Janzé No. 94.

Pompejanische *Wandgemälde*, z. B. Helbig No. 327 (abg. Mus. borb. III. 36), No. 826 (abg. Annal. 1866 Tav. d'agg. EF. 1), beidemal der über die Schulter ragende Eros von mehr als attributiver Bedeutung (Venus Verticordia?). Vgl. Jahn Sächs. Ber. 1851 p. 166. Anm. **. Hinck in d. Annal. a. a. O. p. 89. 91.[2])

Die Figur mit der Wage auf *Münzen der Gens Cordia* (Denkm. d. a. K. II. 266. a; vgl. oben p. 113).

Die thronende Aphrodite auf dem *Berliner Chalcedon* (Tölken III. 2. 410. Abdruck bei Cades Impr. VII. K. 62).

Die auf dem *lateranensischen* Sarkophag No. 387 (abg. Mon. d. Inst. VI. und VII. 68 A), wo ein auf der Thronlehne stehender Eros ihr die Haare ordnet.

Besonders häufig sind blosse Brustbilder, wo dann freilich die Beigabe eines Eros das einzige Mittel war, um der mangelhaften Gesichtstypik nachzuhelfen. Der hinter der Schulter hervorblickende oder auch anderweitig angebrachte Eros ist da grade so gut Attribut wie bei ganzen Figuren der in der Hand gehaltene Apfel oder Helm.

So auf dem römischen Zwölfgötterkreis im *Louvre* (Kat. v. Clar. No. 381. Fröhner No. 2; abg. Clar. pl. 171).

Auf dem freilich angezweifelten Bronzerelief in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 308. No. 1265; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 46. 3). Eros rechts an der Schulter Aphrodite's stehend; letztere mit Stirnkrone und Schleier, thronend gedacht.

---

[1]) Sollte auch der kopflosen aus Athen stammenden Marmorstatuette in *Würzburg* (Urlichs Kat. No. 44) eine ähnliche Vorstellung zu Grunde liegen? Ueber ihrer rechten Schulter erhebt sich ein nacktes Figürchen, dessen Körper noch auf dem Rücken der Frau erkennbar.

[2]) Eine oberhalb nackte auf dem Altar von *Civita Castellana*, beschrieben von Reifferscheid in den Annal. 1863, p. 367.

Digitized by Google

Auf den pompejanischen *Wandgemälden* Helbig No. 276 bis 290. Vgl. No. 1005 (abg. Mus. borb. XI. 3): Venus als Personification des ihr geweihten Wochentags.

Auf einem *geschnittenen Stein* des Mus. Flor. I. 82. 1, (ob identisch mit Cades Impr. VII. K. 1 ?).

Auch wieder auf *Münzen* der Gens Egnatia (Cohen Méd. cons. Pl. 17), und auf solchen des Cäsar (Cohen ibid. Pl. 20. No. 11. 12 u. and. vgl. Bullet. 1838, p. 127).

Wie übrigens schon oben bei Anlass des auf der vorgestreckten Hand kauernden Eros angedeutet wurde, so darf man aus dem Flügelknaben nicht zu schnell auf Aphrodite schliessen. Häufig ist nur eine Liebesbeziehung der dargestellten Person damit ausgedrückt, was ganz unwiderleglich dadurch bewiesen wird, dass er auch bei männlichen Büsten so vorkommt, wie z. B. bei der des Paris auf dem Berliner Relief, (Kat. No. 1026; abg. Overbeck Gallerie her. Bildw. Tf. XII. I). Wohl mit Recht werden daher diejenigen pompejanischen Brustbilder, welche sonst keine Merkmale der Aphrodite zeigen (Helbig No. 1427—28), auf Sterbliche bezogen. Vgl. das Mus. borb. Tf. XI. 6, wo Venus und eine derartige Sterbliche neben einander abgebildet. — Und ebenso möchte die mit phrygischer Mütze und fellartigem Gewand bekleidete Halbfigur auf dem pompejanischen Medaillon (abg. Arch. Ztg. 1857, Tf. 102), welcher ein Amor an die Locken greift, eine zweifelhafte Venus sein. Panofka (ebenda p. 46) erklärt sie bekanntlich als Ortsnymphe. — Nicht viel sicherer die Büste bei Gerhard Ant. Bildw. IV. 4.

Venus Pompejana. — Specifisch römisch ist endlich noch eine Darstellungsweise, wo dem Eros scheinbar wieder eine bedeutendere Stelle angewiesen ist. Es ist aber der That nach nur eine bedeutendere Hervorhebung des Attributs.

Auf pompejanischen *Wandgemälden* (Helbig No. 7. 60. 65. 66. 295. 296) kommt der Typus einer ganz in den Mantel gehüllten weiblichen Gottheit vor, neben welcher Amor spiegelhaltend auf einem Säulchen zu stehen pflegt (Beispiele abg. in den Mon. d. Inst. III. 6. Denkm. d. a. K. II. 934).

Scepter und Zweig in ihrer Rechten entscheiden zwar nichts für ihre Bedeutung und das Ruder, worauf sie sich mit der Linken stützt, spräche eher für Fortuna, wofür sie früher gehalten wurde. Indess ist eine ähnlich bekleidete und mit den gleichen Attributen versehene Figur [1]), nur ohne den Amor, auf dem bekannten Zwölfgötterbild zu Pompeji (Helbig Wandgemälde No. 7, abg. Annalen 1850. Tav. d'agg. K. No. 9)

---

[1]) Das Ruder wird ihr von Conze ausdrücklich vindiciert, Arch. Ztg. 1861, p. 184.

als Venus dargestellt, sodass wohl auch die übrigen so gefasst werden müssen; immer freilich als jene specielle Schutzgöttin Pompeji's, die mit Fortuna wenn auch nicht identisch, doch nahe verwandt ist[1]. Für das Ruder als aphrodisisches Attribut vergleiche die auf der Prora stehende Statue des Louvre (Clar. pl. 336, unten Cap. 24), die sandalenlösende Aphrodite (Cap. 20) und zahlreiche Münzen, z. B. Denkm. d. a. K. II. 266. Zu den Besonderheiten ihres Typus scheint namentlich auch die Mauerkrone zu gehören[2].

Ausserhalb der pompejanischen Denkmäler kommt der Typus, so viel ich weiss, bloss noch auf einer Nott'schen *Gemme* vor (abg. bei Müller-Wieseler Denkm. d. a. K. II. 934. Text No. 936).

b. Aphrodite Kurotrophos.

Ein anderes Verhältniss, und was das Kind betrifft, meist auch ein anderer Gegenstand liegt den Darstellungen zu Grunde, wo Aphrodite in echt mütterlicher Weise als κουροτρόφος[3] einen Knaben auf dem Arme trägt. — Dass hier im Durchschnitt nicht mehr Eros gemeint ist, liegt auf der Hand. Bei den Figuren der Venus genetrix mit dem Wickelkind auf *Münzen* der jüngeren Faustina (Cohen Méd. imp. II. p. 586 No. 81. p. 602 No. 223. 224, abg. pl. 19) wird Niemand an den Liebesgott denken. Auch auf den Münzen der Mammaea, wo Venus felix mit einem nackten Kind auf dem Arm dargestellt ist (Cohen IV. p. 79 No. 18—21. p. 84 No. 61—64, abg. Mill. Gall. M 44. 186), ist letzteres höchst wahrscheinlich nur das Symbol ihrer Fruchtbarkeit[4]. Daher auch die weitere Verwendung dieser Typen für verwandte Münzfiguren wie die Pietas, die Salus etc., z. B. auf Münzen der Fausta (Coh. Méd. imp. VI. pl. 4), wo von Amor jedenfalls keine Rede mehr sein kann.

Aber auch die Bedeutung der Kinderträgerin selber ist nur gar zu oft den gegründetsten Zweifeln unterworfen. Nicht nur theilt Aphrodite den Beinamen κουροτρόφος und den damit verbundenen Charakter mit einer grossen Zahl anderer Göttinnen[5], sondern es sind einige darunter, wie namentlich Gaea und Demeter, denen er viel ausschliesslicher zu-

---

[1] Vgl. Conze a. a. O. — Preller Röm. Myth. p. 394.

[2] Es ist mir nicht bekannt, ob Reifferscheid die (Annal. 1863, p. 367, Anm. 2) in Aussicht gestellte Besprechung dieser pompejanischen Venus schon irgendwo gegeben hat.

[3] Athen. XIII. p. 592. Nicomed. Smyrn. Anal. vet. poet. gr. II. p. 382, vgl. Lajard Rech. p. 123. Stephani supponiert auch in der bei Herodot Vit. Hom. 30 erwähnten κουροτρόφος Aphrodite, siehe Compte-rendu 1859, p. 134. Anm. 9.

[4] Preller Röm. Myth. p. 394.

[5] Aufgezählt sammt den Belegstellen bei Stephani a. a. O. p. 134.

kommt und die notorisch viel öfter in dieser Auffassung dargestellt worden sind. Und da endlich, wenn keine Attribute vorhanden, auch einfache Sterbliche unter den betreffenden Denkmälern verstanden sein können, so bleibt man in den meisten Fällen auf ziemlich unbestimmte Vermuthungen beschränkt.

Von Marmorwerken lässt sich kein einziges hieher ziehen. Zum voraus nicht die Statuette des *Berliner* Museums auf der Treppe zum Uebergangsbau (Verzeichn. No. 62), welche zwei solche Knaben, beide schlafend und bekränzt, in einem aufgehobenen Ende des Gewandes trägt; nach Gerhard Venus Libitina mit zwei Genien von Verstorbenen, für welche die Amorgestalt allerdings auf Grabmälern verwendet wurde. Es ist aber, wie jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, die Nacht mit den Träumen.

Die kopflose *volterranische* Statue mit dem Wickelkind (Gerhard Gottheiten der Etrusker Akad. Abhh. Tf. 36. 1) gilt für Juno Lucina.— In dieser Bedeutung kommt auch der erwähnte Genetrixtypus auf *Münzen* der Lucilla und Mammaea vor.

Etwas schwankender ist das Urtheil bei den Terracotten.

Man hat namentlich zwei in einem unteritalischen Grab entdeckte Figuren, die aus der Bartholdischen Sammlung ins *Berliner* Museum übergegangen sind (abg. Panofka Terrac. Tf. 21 u. 22; die eine auch bei Clar. pl. 632 E), als Venus gedeutet [1]): unverschleierte, sonst aber ganz in ihren Mantel eingehüllte weibliche Gestalten, mit je einem auf ihrer Linken stehenden kleinen Flügelknaben. Zur Unterstützung der durch die letzteren veranlassten Deutung kann man hinzufügen, dass ein paar ähnlich verhüllte Terracotten desselben Museums (die eine abgebildet Panofka a. a. O. Tf. 29) mit einem Hasen oder Kaninchen auf dem Arme dargestellt sind. Indess ist der Hase, wie wir schon früher gesehen, kein ausschliesslich aphrodisisches Attribut und es bleibt immer misslich, von einer an sich schon zweifelhaften Figur auf eine andere schliessen zu wollen. Das von allen Darstellungen der Göttin (auch von der Venus Pompejana) abweichende Gewandmotiv muss uns geneigt machen, die Deutung auf Aphrodite trotz der Flügelknaben für die Berliner Terracotten abzuweisen [2]).

Sobald die Flügel fehlen, wie in der schönen Terracottengruppe bei *Stackelberg* Gräber d. Hell. Tf. 59, kann vollends nicht mehr an Aphro-

---

1) Gerhard Prodromus p. 241 ff.

2) Ob durch *Vasenbilder* wie Millingen Peint. ant. pl. LX. Gerh. Ant. Bildw. Tf. 32. 33, etwas Anderes bewiesen wird, muss einstweilen auf sich beruhen. Immerhin sind sie in Betracht zu ziehen. Ueber geflügelte εἴδωλα als Darstellungen von Seelen der Verstorbenen siehe Benndorf Griechische und sicilische Vasenbilder p. 33 zu Tafel XIV.

dite und Eros gedacht werden. Da liegen die Beziehungen auf den Kreis der Demeter ohne Vergleich näher [1]).

Die θεαὶ κουροτρόφοι im eigentlichen Sinne, d. h. die säugenden Göttinnen, waren gewöhnlich sitzend dargestellt. So die bekannte früher Pio Clementinische, jetzt *Chiaramonti*'sche Marmorgruppe (abg. Clar. pl. 423, Müll. Denkm. d. a. K. II. 62), die unterlebensgrosse *Berliner* (Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 165); die für Leukothea genommenen Bronzen in den Uffizien zu *Florenz* (modern?) und in *Wien* (letzt. abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 46. 2); von Terracotten beispielsweise eine südrussische in *Petersburg* (abg. Compte-rendu de la comm. arch. 1859, Atl. Tf. IV. 3), eine ehemals *Durand*'sche (de Witte Descr. du cab. Durand No. 1587), eine *Berliner* (Gerhard Bilderkreis von Eleusis Akad. Abhh. Tf. 80. 2), eine im *Münchener* Antiquarium (Führer von Christ p. 60 No. 163), eine zu *Präneste* gefundene (Gerhard Agathodämon Abhh. Tf. 49. 2) u. a. [2]): keine von allen auch nur mit Wahrscheinlichkeit auf Aphrodite zu beziehen. Die chiaramontische wurde gewöhnlich auf Hera mit dem Herakleskinde, neuerdings von Overbeck auf eine Zeusamme [3]), die Berliner Marmorfigur auf eine Sterbliche, die ebenda befindliche Terracotta auf Persephone-Kora, die pränestinische auf Ceres oder Bona Dea gedeutet.

Sicher ist Aphrodite nur auf einer Anzahl von Gemmen und hier in dem Knaben sogar auch Eros gemeint (Raspe Kat. No. 6374—6381, vgl. Compte-rendu 1864, p. 184. Anm. 4). Allein von sämmtlichen Darstellungen dieser Art — sie sind in Beziehung auf Composition unter einander verschieden — ist bloss ein in Südrussland gefundener, jetzt in *Petersburg* befindlicher Stein (abg. Atl. zum Compte-rendu f. 1864, pl. V. 4. 1) unangefochten, dieser allerdings einer früheren Zeit angehörig, nach Stephani jedenfalls nicht später als das dritte Jahrhundert vor Christo: Aphrodite auf einer Erhöhung sitzend, und theilweise entblösst, reicht dem vor ihr stehenden mit Flügeln und Köcher versehenen Eros die Brust. — Alle andern Steine, darunter auch der bei Cades Impr. VII. K. 43 (abg. in den Denkm. d. a. K. II. 296: Aphrodite auf der Erde sitzend), werden von demselben Gelehrten für moderne Producte des vorigen Jahrhunderts erklärt. Eine gewisse Unsicherheit des Stils, die sonst nicht nachzuweisende Schärpe der Aphrodite und die minutiöse Uebereinstimmung in unwesentlichen Dingen scheinen zu-

---

[1]) Ueber Wickelkinder haltende Terracottenfiguren vgl. Minervini Memorie dell' Academia Ercol. VI. p. 330.

[2]) Vgl. Roulez in den Annalen 1865, p. 77. Anm. 4.

[3]) Vgl. Kunstmyth. Zeus p. 333 und dazu den Atlas Tf. IV. 2.

reichende Gründe für diese Annahme zu sein. Zweifelhaft dagegen bleibt ihre Rückführung auf eine von Rubens 1642 gefertigte Zeichnung.

c. Bekleidete Frauen mit aphrodisischen Attributen.

Bei der Masse unedierter und unkatalogisierter Gewandfigürchen der Kleinkunst, ist es mir nicht möglich, eine auch nur einigermassen vollständige, nach Attributen geordnete Uebersicht der bekleideten Aphroditedarstellungen zu geben. Es wäre diess eine Aufgabe, die nur in Verbindung mit einer gründlichen, namentlich auch die malerischen Denkmäler umfassenden Untersuchung über die Attribute im Allgemeinen gelöst werden könnte. Auf den Vasen, wo Aphrodite mit wenigen Ausnahmen immer bekleidet erscheint, kommen, abgesehen von Polos und Schleier, als Attribute die Taube, der Schwan, das Kaninchen, das Scepter, die Taenia, der Spiegel, der Fächer, das Salbfläschchen, der Schirm, die Schale, sodann der Apfel, die Blume, die Rebe, die Myrte vor, gewöhnlich in den Händen der Göttin selbst, bisweilen von einem Eros bereit gehalten [1]. Davon fallen einige für die Rundwerke schon aus plastischen Gründen weg; von andern scheinen sich keine Exemplare erhalten zu haben; wieder bei andern ist die Darstellung so undeutlich, dass man über die Natur der Attribute und folglich auch über den mythologischen Charakter der Person im Unklaren bleibt.

Das Kaninchen oder der Hase findet sich bei Terracotten, die desshalb bisweilen für Aphrodite gelten, in *Berlin* (siehe pag. 122), *Basel* und andern Orten; namentlich bei sitzenden Figuren, z. B. im *Münchener* Antiquarium (Führer v. Christ p. 60 No. 152: Verschleierte Frau, ein Kaninchen vor der Brust haltend) und im *Louvre*. Vgl. die im *Bullet.* 1851 p. 28 erwähnte und die bei *d'Agincourt* Terres cuites pl. 15. 14. — Das Thierchen dagegen auf dem Schooss einer *englischen* Bronzefigur (abg. Specim. II. pl. 58. Clar. pl. 438 E) gilt für ein Hirschkalb und die Figur für Ceres.

Ueber Aphroditefiguren mit dem Scepter s. Cap. 7. d.

Eine Spiegelhalterin haben wir in der schönen ebenfalls sitzenden Terracotta des *Louvre* (p. 110. No. 11) vermuthet. Jedenfalls ist es wahrscheinlich, dass Spiegel sowohl als Salbfläschchen bei Rundwerken vorkamen.

Die Schale (zusammen mit der Taube) findet sich bei einer

[1] S. Welcker A. Denkm. V. p. 379 mit Bezug auf die Darstellungen des Parisurtheils.

früher in *Gori's* Besitz befindlichen kleinen Bronzefigur, als Venus sponsa abg. Mus. Etrusc. I. Tf. 93. (Vgl. Wieseler zu d. Denkm. II. p. 154.)

Der Apfel bei der *Pariser* Bronze (p. 101. No. 6) und bei einer sitzenden Terracotta *ebenda* (p. 110. No. 12); vermuthungsweise auch bei der Genetrix des Arkesilaos (Cap. 6).

Die in der alterthümlichen Kunst so häufige, hier aber (d. h. in Rundwerken) seltene Blume bei der oben (Cap 5 No. 8) erwähnten Woodhouse'schen Bronze des *britischen Museums*.

Indess das meiste Interesse bieten wohl die Figuren mit der Taube, die wir ebendesshalb ans Ende verspart haben, um sie in einer grösseren Anzahl von Beispielen zu betrachten.

Dass das Attribut der Taube unter Umständen ein genügendes Kennzeichen für den Venuscharakter einer weiblichen Figur sein kann, beweist die archaistische unzweifelhafte Aphrodite des Zwölfgötteraltars im *Louvre* (Denkm. d. a. K. I. 44), die bloss durch diese Beigabe von den übrigen Personen unterschieden ist. Allein gewisse Umstände, die zur Erkennung mitwirken, sind allerdings vorhanden. Wir wissen, dass nur Götter auf dem Altar dargestellt sind, und würden auch ohne die Taube am ehesten in der mit Ares zusammengestellten Göttin Aphrodite vermuthen. Vielleicht wäre unser Urtheil weniger sicher, wenn uns dieselbe Figur aus ihrem Zusammenhang losgerissen für sich allein entgegenträte. Gleichwohl darf gesagt werden, wo immer eine taubehaltende Figur sich als Göttin giebt, und wo zugleich die Taube wirkliches Attribut, d. h. nicht in einer dramatischen spielenden Beziehung zu jener, da ist gewiss Aphrodite gemeint. Man darf diess um so zuversichtlicher behaupten, als damit nur ein sehr enger Kreis von Denkmälern umschrieben ist. Ausser ein paar am Anfang dieses Abschnittes (Cap. 5) erwähnten Bronzen möchten wenig Darstellungen erhalten sein, die das obige Postulat erfüllen. Zu diesen wenigen rechnen wir die gegürtete und unterwärts mit dem Mantel bekleidete *Gemmen*figur bei Cades VII. K. 78, Taube und Scepter in den Händen, und die ähnlichen auf *Münzen* von Askalon (abg. Lajard Rech. pl. XXIV. 7. 8), Laodicea (Mionnet Suppl. VII. p. 579 No. 416. p. 581 No. 430. Lajard Rech. pl. XIV. H. 14) und andern Städten.

Weitaus in den meisten Fällen ist weder die Göttlichkeit der betreffenden Personen noch der Charakter des Vogels und am wenigsten die Beziehung zwischen Vogel und Person deutlich. Auch zugegeben, dass es eine Taube, ist es vielleicht nur das Spielzeug in den Händen einer Genrefigur.

Es handelt sich ohne Ausnahme um Werke der Kleinkunst und zwar hauptsächlich um Terracotten. Von Bronzen nennen wir bloss die

Digitized by Google

mit der Taube auf dem Kopf im *britischen Museum* (siehe p. 110. No. 10) und die eben erwähnte bei *Gori* mit Taube und Patera [1]).

Dagegen heben wir von den zahlreichen meist nicht für Venus zu nehmenden Figuren in Terracotta folgende hervor:

In *Petersburg* (abg. in den Ant. du Bosph. Cimm. pl. XV. 14), ein mit der rechten Hand auf einen Pfeiler gestütztes Mädchen, in der Linken eine Taube.

Ein paar besonders grosse im *Louvre*, nichts weniger als venusartig gekleidet. Sie tragen einen gegürteten Doppelchiton, dessen Ueberschlag bis zu den Knieen herabfällt; in der Hand ein Vogel. Höchst geringe Arbeiten, circa 2½′ hoch.

Eine etwas kleinere im *britischen Museum*, ebenso gekleidet, das Haupt mit Epheu umkränzt, hält ausser dem Vogel noch eine Trompetenmuschel in den Händen; circa 1¼′ hoch.

Besonders häufig begegnet man dem Typus einer sitzenden, mit Modius und Schleier versehenen, in der Hand einen Vogel haltenden Frau. Ueber die Bezeichnung des letzteren herrscht keine Einstimmigkeit, auch scheint nicht überall der gleiche gemeint zu sein, sondern bald eine Taube, bald ein Schwan, eine Gans, eine Ente. Stephani [2]) ist geneigt, alle diese Darstellungen auf Aphrodite zu beziehen und zwar auf Aphrodite in der besondern Form der Peitho. Er beruft sich dabei hauptsächlich auf ein Neapler Relief [3]), wo die durch Inschrift als Peitho bezeichnete, auf einer Säule sitzende Figur allerdings einen Vogel neben sich festhält. Indess scheint uns weder diese Identificierung der beiden Gottheiten noch die aphrodisische Bedeutung des Vogels in solcher Ausdehnung hinlänglich begründet. Wo es sich um einen schwanähnlichen Vogel handelt, liegt die Beziehung auf Leda viel näher [4]). Doch ist es in vielen Fällen nicht möglich, den Vogel genauer zu bestimmen.

Dergleichen Thonfiguren sind:

Zwei Statuetten im Antiquarium zu *München*, dritter Saal (Führer p. 60 No. 148 und 149, hier als Leda gefasst). Sie haben die Rechte scharf aufgebogen, um den Schleier zu lüften, während sie den Vogel in der Linken halten.

Eine damit übereinstimmende in *Neapel* (abg. Gerhard Ant. Bildw. Tf. 97. 3).

[1]) Die gleichen Attribute bei dem geflügelten, jedenfalls nicht Aphrodite darstellenden Mädchen von Terracotta im *Louvre*, Clar. pl. 761 C.

[2]) Compte-rendu 1863, p. 72.

[3]) Siehe oben p. 102. No. 11 a.

[4]) Obwohl auch solche häufig nichts Anderes als ein Spielzeug. Vgl. namentlich den Schwan oder die Ente in den Händen eines Jünglings auf dem *Wandgemälde* von Tarquinii, abg. Mon. d. Inst. VIIII. Tf. 13, dazu Helbig in den Annal. 1870, p. 10. Jahn ebenda 1845, p. 376.

Eine früher im Besitz von *W. Schultz* befindliche (Bullet. 1842, p. 59) mit Vogel und Patera in den Händen.

Eine in *Syrakus* (abg. Sächs. Berichte 1852, Tf. 4). 10" hoch.

Eine zu *Karlsruhe* (Fröhner Kat. der Vasen No. 423), mit welcher die bei Creuzer (Symbolik Thl. IV. p. 425) erwähnte Heidelberger vielleicht identisch.

Eine in *Zürich* (Benndorf Die Ant. in Zürich No. 217), wie es scheint, ohne Schleier, mit Schwan oder Gans.

Eine aus *Tarsos* ist verzeichnet bei Barker Lares and Penates No. 193.

Abgesehen von dieser letzteren und von den zwei erstgenannten in München, deren Fundort nicht angegeben, stammen alle aus Unteritalien.

Indess die schönste dieser Figuren, wenn sie mit den bisherigen zusammengestellt werden darf, ist die wieder unverschleierte der ehemaligen Sammlung *Pourtalès* (abg. Panofka Cab. Pourtalès Tf. 2), aus einem athenischen Grabe stammend, und durch den Adel der Auffassung und die Natürlichkeit der Haltung in der That attischen Geschmack verrathend. Sie hat gleich den andern einen sacralen Charakter, der auch in dem Beiwerk des Polos, des Halsbands und der Ohrgehänge seinen Ausdruck findet. Der Vogel, den sie mit der Rechten auf dem Schoosse hält, kann nur eine Taube sein.

Auch im grossen Terracottensaal des *Louvre* befinden sich verschiedene sitzende Figuren mit einem Vogel in der Hand, dessen Charakter nicht überall zu erkennen. Einigemal ist er entschieden als Ente oder Schwan qualificiert; anderemal wieder als Taube.

Ohne Frage eine Sterbliche ist die Figur mit der Taube im *britischen Museum* bei Newton History of discov. Tf. 47. 2.

IX. CAPITEL.

Die auf einen Pfeiler gelehnte sogenannte Aphrodite.

Nachdem wir die Aphroditebilder mit Rücksicht auf ihre Gewandung und ihre attributiven Beigaben zu classificieren gesucht haben, bleiben uns noch ein paar Statuengruppen übrig, die, weil ein Hauptzug ihres Charakters auf dem Körpermotiv beruht, nicht wohl unter einem von jenen Gesichtspunkten betrachtet werden konnten, obgleich sie sich

Digitized by Google

am ehesten an die gegürteten anschliessen würden; nämlich diejenigen Darstellungen, die man mit Recht oder Unrecht als Gräbervenus bezeichnet hat, und die, wenn sich auch der Name als falsch erweisen sollte, in der Kunstmythologie der Aphrodite doch nicht einfach ignoriert werden dürfen.

Es sind damit 1° eine Anzahl meist zu Musen restaurierter Figuren, welche mit nachlässig gekreuzten Beinen an einen Pilaster lehnen, und 2° diejenigen bekleideten Frauengestalten gemeint, welche sich mit dem linken Arm (Ellenbogen) auf das alterthümliche Idol der Venus-Proserpina stützen.

Erste Gruppe.

Statuen der ersten Art sind in folgenden Sammlungen vorhanden:

1°. Im *Capitol*, oberer Gang (abg. Clar. pl. 508), aus Villa d'Este, gefunden zu Tivoli. Neu der Hals mit einem Stück der Brust und die Arme, der Kopf nicht zugehörig. Von griechischem Marmor. 1,38 M. hoch.

2°. In *Neapel*, Musenzimmer (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 277; abg. Clar. pl. 498 C. 1019 B), aus Herculaneum, von ziemlich guter Arbeit. Kopf und Arme neu. 1,28 M. hoch.

3°. *Ebenda* (Gerhard No. 280; abg. Clar. pl. 498 C. 1019 A), mit Schleier über dem Haupte, an welchen die aufgebogene Rechte greift. Neu bloss die Arme. 1,23 M. hoch.

4°. Im *Louvre*, Saal der Melpomene (Kat. v. Clar. 498, Fröhner 379, abg. Clar. pl. 295, Arch. Ztg. 1861, Tf. 147. 2), aus Villa Borghese. Der Kopf nicht zugehörig; neu der rechte Vorderarm, der ganze linke mit einem Theil des Cippus. Alt dagegen der Vogel, der am Fuss des letzteren in Relief gebildet. Von pentelischem Marmor. 1,35 M. hoch.

5°. Ob die von Clar. pl. 515 nach *Mellan* edierte eine Statue für sich oder bloss eine anders restaurierte Doublette der Pariser Figur ist, vermag ich nicht zu sagen. Sie wird auf vier Fuss angegeben.

Aehnlich ist die untere Halbfigur auf einem *Pariser Relief* (abg. Clar. pl. 123 No. 104) restauriert, welche Panofka zu einem Vulcan ergänzen wollte. Vgl. Mon. d. Inst. I. Tf. 12, und dazu den Text im Katalog von Clarac zu No. 259.

Die fünf (resp. vier) Statuen haben alle einen faltenreichen, gegürteten und bogenförmig über den Gürtel herüberhängenden Aermelchiton, der die eine Schulter bloss lässt, meist die linke. Nur bei der verschleierten Neapler (No. 2) ist es die rechte. An der capitolinischen ist diese Partie ergänzt. Um den Unterkörper ist ein Mantel geschlagen, der von rechts nach links unter den aufgestützten Arm geschoben, mit einem

Theil noch über den Pilaster herabfällt[1]. Die Hände sind mit Doppelflöten ergänzt, in der Voraussetzung, dass es Euterpen seien. Nur die eine Neapler wiederum greift mit der Rechten an den Schleier, in welcher Beziehung sie mit einer demnächst zu erwähnenden auf Venus-Proserpina gestützten Berliner Statue (Zweite Gruppe No. 4) zu vergleichen.

Dasselbe Körpermotiv bei etwas abweichender Gewandanlage zeigen dann ferner noch folgende Statuen:

6°. Eine *Berliner* (Kat. No. 80; abg. arch. Ztg. 1861, Tf. 147. 3), auf einen Fels gelehnt, und ganz in ein faltiges Himation gehüllt. Neu der Kopf, die rechte Brust, sammt Arm und Schulter, die linke Hand und die Füsse. Früher war sie mit entblösster Brust und halb erhobenem rechten Arm als eine der Töchter des Lykomedes ergänzt (so noch bei Clar. pl. 538); jetzt mit Doppelflöte als Euterpe. 4′ 5″ hoch.

7°. Eine *Dresdner* (Kat. von Hettner No. 112; abg. Clar. pl. 734. Müll. Denkm. d. a. K. II. 264), auf eine Priaposstatuette gelehnt und ebenfalls, wie es scheint, bloss mit dem Himation bekleidet. Der mit einem Diadem geschmückte Kopf ist, abgesehen von den Hinterhaaren, alt und gilt für zugehörig. Die rechte Brust, die Vorderarme und die Füsse sind neu. Aus der Chigi'schen Sammlung. 4′ 1″ hoch. Sie ist bei weitem geringer als die Berliner, der Oberkörper hässlich nach rechts gedreht, das Hingelehntsein schlecht gegeben; man gewinnt nicht den Eindruck einer ruhenden Figur. Der linke seitwärts herabgestreckte Arm ist wohl falsch ergänzt, obwohl keine Spuren, dass er vorgebogen war.

8°. Rechtwärts aufgestützt, in einen Chiton mit gegürtetem Diploidion gekleidet ist eine Kolossalstatue zu *Berlin* (Nachtrag zum Katalog No. 803; publ. von Gerhard in d. arch. Ztg. 1861, Tf. 146), welche zusammen mit dem ebenda abgebildeten Helios aus Aegypten stammt. Eine Inschrift auf der Plinthe bezeichnet sie als dem Serapis und dessen göttlichen Tempelgenossen geweiht. Kopf, Arme und Stütze sind neu, der in die Seite gestemmte und vom Mantel umhüllte linke Arm nach antiken Spuren ergänzt. 8′ 5″ hoch.

Mit dieser letzteren ist die Terracotta der Sammlung *Durand* (abg. Clar. pl. 978) zu vergleichen, welche aber den linken Arm nicht einstützt, sondern gesenkt auf der Hüfte ruhen lässt. Auch ist ein Theil der Büste entblösst, indem der Chiton über die linke Schulter herabgeglitten und der Mantel bloss um die Arme geschlungen ist. Es ist wohl ohne Zweifel eine Sterbliche gemeint.

---

[1] Die Tracht würde also, abgesehen von der entblössten Schulter, etwa mit der der sitzenden Aphrodite am Parthenonfries übereinkommen (s. pag. 117).

Was liegt nun diesen Darstellungen, wenn sie anders zusammen genommen werden dürfen, für ein Gegenstand zu Grunde? — Aus den Attributen kann leider gar nichts geschlossen werden, da dieselben überall ergänzt; aus den Köpfen sehr wenig, da deren bloss zwei erhalten, wovon der eine verschleierte der Neapler Statue (No. 3) offenbar für die unverschleierten nicht massgebend sein kann, der andere der Dresdner (No. 7^0) einer Statue angehört, die sich auch im Motiv der Gewandung unterscheidet.

Mit Verwerfung der gewöhnlichen Ansicht, welche wenigstens in den fünf zuerst genannten einen Musentypus und zwar speciell den einer Euterpe erblickt, hat Gerhard[1]) den Namen einer Gräbervenus, eventuell der Aphrodite Epitymbidia zu Delphi[2]), in Vorschlag gebracht. Man kann indess nicht sagen, dass seine Gründe sehr schwerwiegend seien. Sie bestehen, abgesehen von der Analogie mit der folgenden ebenfalls höchst zweifelhaften Venusgruppe, einerseits in der Entblössung der Schulter bei den fünf erstgenannten und in dem für eine Taube genommenen Vogel an der Pariser Statue (No. 4), andrerseits in der Todesbeziehung, welche durch den Pfeiler und durch die Kreuzung der Beine ausgedrückt sei. — Was die Entblössung der Schulter betrifft, so kommt sie so zu sagen überall und bei allen göttlichen und menschlichen Frauengestalten vor[3]) und bei Aphrodite kaum mehr als sonst. Wenn man den freieren Charakter der Göttin bezeichnen wollte, so entblösste man die Brust, nicht die Schulter, und so war es allerdings früher bei der zur Tochter des Lykomedes ergänzten *Berliner* Statue (No. 6) der Fall. Wir wissen nicht, ob ein positiver Grund vorhanden war, dass die Entblössung bei der neueren Restauration wegfiel. Jedenfalls möchte man grade diese Statue des Felsens wegen, auf den sie sich stützt, noch weniger für Aphrodite nehmen als die andern. — Der Vogel, der über dem Pfeilerfuss der *Pariser* Statue in niedrigem Relief ausgemeisselt, ist gegenwärtig sehr undeutlich. Fröhner bezeichnet ihn wohl mit Recht als einen Raben. — Und wenn der Pfeiler selbst für das Symbol eines Grabmals, die Kreuzung der Beine für den Ausdruck der Trauer und somit des Todtendienstes erklärt werden, so sind das Annahmen, die schon im einzelnen Fall meist zweifelhaft sind und die bei jeder Verallgemeinerung unwahr werden[4]).

---

1) Hyp. Röm. Stud. II. p. 172. Arch. Ztg. 1861, p. 135 ff.

2) Plut. Quaest. rom. 23. Preller Gr. Myth. I. p. 288, Anm. 1.

3) S. Stephani in den Zusätzen zu Köhler Ges. Schr. III. p. 315 ff., und Compte-rendu de la comm. arch. p. 25. Anm. 2. — Das nächstliegende Beispiel ist die *Durand*'sche Terracotta (No. 9), welche dem Kopfe nach nicht Venus sein kann.

4) Ueber die angegebene Symbolik des Pfeilers, resp. der Säule, siehe Gerhard Hyp. Röm. Stud. II. p. 183 ff., wogegen Wieseler (im Text zu den Denkm. d. a. K. II. p. 146) sie als Attribut der Venus victrix reclamiert. Für die Todesbeziehung der ge-

Andrerseits kann man zugestehen, dass auch die Deutung dieser Statuen als Musen einigen Schwierigkeiten unterliegt; aber doch eigentlich nur unter der durch nichts gerechtfertigten Voraussetzung, alle acht müssten eine und dieselbe mythische Person dargestellt haben. Denn allerdings hat Priapos (bei No. 7) mit einer Muse nichts zu thun, und auch die Beziehungen, in welchen No. 8 zu dem am gleichen Ort gefundenen Helios steht, schliessen den Gedanken an eine Muse aus. Sonst aber werden sich kaum erhebliche Einwendungen machen lassen. Die Verschleierung von No. 3 ergiebt sich als eine wahrscheinliche Zuthat des Copisten, wodurch vielleicht die betreffende Figur, nicht aber der zu Grunde liegende Typus seinen Charakter änderte. Uebrigens findet sie sich hie und da auch bei Musen, z. B. auf der Schmalseite des Pariser Sarkophags (Clar. pl. 205) und auf der Apotheose des Homer (Clar. pl. 516. 1051). — Ebenso wenig kann man die bauschige Gürtung des Chiton oder das Abstreifen desselben von der Schulter als etwas dem Musencharakter Fremdes bezeichnen. An der ganz ähnlich bekleideten Neapler Thalia (Clar. pl. 506 A. 1026 A) hat Gerhard selber keinen Anstoss genommen [1]. Und die entblösste Schulter ist nichts weniger als unerhört. Von Rundwerken hat sie u. a. die Urania im Vatican (Clar. pl. 529. 1098), die Melpomene zu Neapel (Clar. pl. 498 D. 1053 B) und die ähnliche der Sammlung Blundell (Clar. pl. 516). Auf Sarkophagen [2] findet sie sich so gewöhnlich, dass, wenn es nicht ein beliebtes Motiv der römischen Reliefbildner überhaupt wäre, man glauben könnte, es sei für die Musen gradezu bezeichnend. Münz- und Gemmenbilder zeigen selbst Entblössung der Brust; so die Thalia auf der Münze der Gens Pomponia (Cohen Méd. Cons. pl. 34. 13), und die saitenspielenden Figuren auf der Gemme des Onesas und anderswo (Stosch Gemm. ant. sculpt. nom. insign. Tf. 45 und 7), welch letzteren freilich ebendesshalb, aber mit zweifelhaftem Recht, die Musenbedeutung abgesprochen wird [3]. Ueber den Musencharakter einer sitzenden Marmorfigur der *Villa Albani* (Clar. pl. 538 D), welche die rechte Hand auf die entblösste linke Brust legt, kann ich aus Mangel an genaueren Notizen nicht urtheilen [4].

---

kreuzten Beine beruft sich Gerhard auf Winckelmann Mon. ined. II. p. 176 und auf die übliche Darstellung des Todesgenius (Zoega Bassirilievi II. p. 214). Es genügt aber ein Blick auf das Verzeichniss der ähnlich componierten Figuren bei Stephani: Der ausruhende Heracles, p. 173 ff., um sich von der völligen Haltlosigkeit dieser Deutung zu überzeugen.

[1] Neapels ant. Bildw. No. 281.

[2] Im britischen Museum (Millin Gall. myth. 20. 64. Clar. pl. 518. 1061 und pl. 531. 1104), in Florenz (Denkm. d. a. Kunst II. 750), in Berlin (Arch. Ztg. 1843 Tf. 6), sowie bei verschiedenen Musen auf der Apotheose des Homer (Clar. pl. 506. pl. 524, pl. 535).

[3] Brunn Geschichte d. gr. Künster II. 519 f.

[4] Vgl. Gerhard Hyp. Röm. Stud. II. p. 186. Zwei halbnackte Musen sollen auf einem Sarkophag in S. Paolo zu Rom (abg. Nicolai Della basilica di S. Paolo Tf. 10)

So möchte ich für die sogenannten Euterpefiguren (No. 1 bis 5) an der von den Ergänzern angenommenen und gemeinhin üblichen Benennung festhalten. In Ermangelung von positiven Beweisen wird man sich immer auf die allgemeine Charakterähnlichkeit berufen dürfen, welche zwischen diesen Statuen und manchen Musenbildern besteht. Auf dem Sarkophag des Louvre (Kat. von Clar. No. 307; abg. Musée pl. 205), um nur diesen einen zu nennen, sind nicht weniger als fünf Musen mit gekreuzten Beinen dargestellt, davon eine auf einen Pilaster gelehnt. In derselben Stellung (links aufgestützt) die Muse Urania auf dem Silberkästchen des Secundus im britischen Museum (Medieval room); aber auch schon, nur in den Seiten verkehrt, die unzweifelhafte Musenfigur auf der frühgriechischen mit Reliefs geschmückten Neapler Vase (abg. arch. Ztg. 1869. Tf. 18 unten links, vgl. Michaelis ebenda p. 49). — Es sind diess natürlich an sich durchaus keine zwingenden Argumente, namentlich weil einzelne Beispiele auch für Aphrodite (s. unten) und für andere Personen [1] könnten angeführt werden; aber sie sind stärker und haben weniger gegen sich als diejenigen, welche für irgend eine andere Erklärung aufgebracht worden sind, und müssen daher einstweilen den Ausschlag geben.

Bei der *Dresdner* Statue (No. 7) werden wir, wie schon gesagt, durch den Priap in eine andere Sphäre gewiesen und es ist nicht zu läugnen, dass hier, zumal wenn der Kopf mit der Stirnkrone wirklich zugehörig, bedeutend stärkere Gründe für Venus vorliegen. Wir finden den Priap bei einer bekleideten *Gemmenfigur* (Müll. Denkm. d. a. K. II. 267), die nach ihrer Handlung (einen Schmetterling sengend) und nach ihrer Gruppierung mit Eros fast nur als Aphrodite erklärt werden kann. Aehnliche Verbindungen zeigen das *Kölner* Schildplattrelief (Denkm. d. a. K. II. No. 274 b), das *ebenda* in Privatbesitz befindliche Thonrelief (abg. in den Jahrbüchern des Vereins f. Alt. d. Rheinl. 1867. Heft 42. Tf. VI. I), ferner ein *Berliner* Stein (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 272 e), eine *Pourtalès*'sche Statuette (Clar. pl. 619), die Sandalenlöserin der Sammlung *Mimant* (Clar. pl. 622 A) u. a.[2]. — Gleichwohl

dargestellt sein, mit Bezug auf welche Michaelis auch die sitzende als Ortsnymphe charakterisierte Figur des Campana'schen Sarkophags (abg. Mon. d. Inst. VI. 18) für eine Muse nehmen zu dürfen glaubt (Annal. 1858 p. 338). Unsicher dagegen ist die Bedeutung der oberhalb entblössten Figur auf einem chiaramontischen Relief (Pio Clem. IV. 38; Jahn Sächs. Ber. 1853. X. 1), welche sich mit gekreuzten Beinen an einen Pfeiler lehnt. — Auf etruskischen Spiegeln kommt Euterpe, wenn die Erklärung richtig, halb und ganz nackt vor. Z. B. Mon. d. Inst. Tf. 28.

[1]) Vgl. die Hesperidentochter auf dem Vasenbild bei Gerhard Akad. Abhh. Tf. 2, oder die Maja (?) ebenda Tf. 19.

[2]) Vgl. Wieseler im Text zu den Denkm. d. a. Kunst II. p. 139. Auch der Venuskopf von Terracotta in der Ermitage zu *Petersburg* (Allg. Cat. d. Ermit. von 1860. No. 917 i), mit dem Phallus (?) auf der Stephane, gehört wohl in diesen Kreis.

erinnert die Dresdner Statue sehr an die auf Venus-Proserpina gestützten Sterblichen. Und da in der That das Uebereinanderschlagen der Beine, wenn auch bei Göttern und speciell bei Aphrodite nicht ohne Beispiel [1], doch im Ganzen etwas mehr dem menschlichen Charakter Angemessenes, so empfiehlt sich die von Wieseler aufgestellte vermittelnde Annahme, dass es die Bildnissstatue einer als Venus gefassten Römerin sei, wobei dann aber nicht wohl die Nachahmung eines bestimmten Venustypus vorausgesetzt werden kann. Auch so bleibt sie wahrscheinlicher Weise ein Votivbild für eheliche Fruchtbarkeit [2].

Für die beiden *Berliner* Statuen (No. 6 u. 8) ist damit noch nichts präjudiciert. Die eine (No. 6) erscheint zwar ihren antiken Theilen nach als eine Replik der Dresdner; aber das, was bei dieser auf Venus weist, fehlt entweder (Stirnkrone) oder ist durch Anderes ersetzt (Fels statt Priap), so dass die Identität des Typus höchst zweifelhaft. — Die Kolossalstatue (No. 8) wiederum ist desswegen in ihrer Bedeutung nicht solidarisch mit ihr, weil sie in der Gewandung und Haltung abweicht. Statt der bei aller Züchtigkeit anmuthvollen Gewandung der Musen und statt ihrer bequemen Haltung tritt uns hier durchaus nur der Charakter der Würde und des weihevollen Ernstes entgegen. Wenn daher nicht äussere Umstände (Fundort, Inschrift) etwas Anderes verlangen, so möchten wir uns weder für eine Muse noch für Aphrodite entscheiden, sondern wir glauben vielmehr, dass eine dritte etwa der folgenden Statuengruppe oder dem Kreis der Demeter verwandte Bedeutung zu Grunde liegt. In letzterer Beziehung wäre die schöne Figur auf einer bei Kertsch gefundenen Vase (abg. Compte-rendu de la comm. arch. de St. Petersb. pour 1859. Atlas Tf. 2) zu vergleichen, welche von Stephani ins vierte Jahrhundert vor Christo gesetzt wird. Sie ist in Haltung und Stellung der vorigen analog, aber durch die Fackel in der aufgestützten Rechten sowie durch die Gruppierung mit Demeter als Kora bezeichnet.

Die spätere Verwendung des Motivs für allegorische Figuren auf *Kaisermünzen* z. B. für die Felicitas auf Münzen der Mammaea (Cohen Méd. imp. IV. pl. 3. 41), für die Libertas (Morelli Galba VIII. 22. 24),

---

1) Vgl. die halbnackten *Terracotta-* und *Bronze*figuren bei der siegreichen Aphrodite (Cap. 11 b), die rechts aufgestützte, von Stark auf Aphrodite gedeutete Figur der Terracottengruppe von *Aegina* (abg. arch. Ztg. 1865. Tf. 200) und die zweifelhafte einer andern bei *Stackelberg* (Gr. der Hell. Tf. 69), sowie die mit Ares gruppierte im *Museo Chiaramonti* (Cap. 10 c. No. 5). Auf *Vasenbildern* siehe Mon. d. Inst. II. 50. Auf etruskischen *Spiegeln* Gerhard Etr. Spiegel Tf. 115. Mus. borb. XIII. Tf. 53. — Die ähnlich hingelehnte Figur eines herculanischen *Wandgemäldes* dagegen (Helbig No. 825; abg. Denkm. d. a. K. II. 660) wird richtiger als Sterbliche gefasst.

2) Eine Göttin erkennen O. Müller und Gerhard, freilich mit verschiedener Auffassung; eine Römerin Welcker Alte Denkm. I. p. 395.

für die Securitas auf einer Münze des Macrin (Cohen III. pl. 14. 54) und andere, kann für seine ursprüngliche Bedeutung nichts entscheiden.

Zweite Gruppe.

Noch misslicher steht es um die Bedeutung der auf Venus-Proserpina gelehnten Figuren, deren Exemplare in folgenden Museen zerstreut sind[1]:

1°. In *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 83. Clar. pl. 632 B. 1422 E), aus Herculaneum, lebensgross. Mit gegürtetem Aermelchiton, der Mantel von rechts her über den linken Arm geschlagen. Der rechte Arm, der linke Unterarm und wahrscheinlich auch der porträtartige Kopf neu.

2°. In der *Villa Ruffinella* bei Frascati (abg. Clar. pl. 632 A), aus Tusculum, ebenfalls lebensgross. Der rechte Arm ist auf den Rücken gelegt, der linke Fuss auf die Plinthe des Hermenbildes aufgestellt[2].

3°. Zu *Poggio Imperiale* bei Florenz (Clar. pl. 632 A). Von halber Lebensgrösse, mit Stirnkrone[3] auf dem unversehrt erhaltenen Kopf (Porträt?). In ungegürtetem Chiton, der über die rechte Schulter herabfällt; der Abbildung nach ohne Mantel. Neu bloss die Unterarme.

4°. Eine aus Tarquinii stammende in *Berlin* (Kat. No. 751; abg. Gerh. Akad. Abhh. Tf. 29. 5), verschleiert, sonst der Neapler ähnlich. Die Hände neu. 2′ 2″ hoch.

5°. Eine vormals *Rollin*'sche zu Paris (abg. Gerh. Akad. Abhh. Tf. 29. 6) »von minder entschiedenem Ausdruck« (Gerh.). Der Mantel um die Mitte des Leibes geschlagen, die rechte Hand mit einem Ende desselben auf die Herme gelegt, so dass die Figur etwas nach der linken Seite gewandt. 14″ hoch. — Dazu kommt

6° das Fragment eines aus den Magazinen des Vaticans in den *Lateran* übergegangenen Hochreliefs (schlecht abg. Clar. pl. 632 A. 1422 C; besser bei Benndorf und Schöne Die ant. Bildw. des Lateran Tf. 13. Fig. 2), wo die Figur ausnahmsweise ein ungegürtetes[4]

---

[1] Die hauptsächlichsten sind beschrieben bei Gerhard Hyp. Röm. Studien II. p. 170 f. vgl. Ueber Venusidole. Akad. Abhh. I. p. 276. 5—9. Die aus Gerhard Venere Proserpina entnommenen Zeichnungen bei Clarac sind meist ungenügend.

[2] Was die Ergänzungen betrifft, so heisst es bei Gerh. Hyp. Röm. Stud. II. p. 171, der obere Theil bis zum Nabel fehle; in den Akad. Abhh. I. p. 276 dagegen wird von einer entblössten Schulter gesprochen, eines wie das andere nicht mit der Zeichnung bei Clarac stimmend.

[3] Bei Clarac scheint es ein Kranz zu sein.

[4] Im Text von Benndorf und Schöne No. 482 steht irrthümlich gegürtet. Bei Clarac erscheint der untere Saum des Diploidion wie der Ueberschlag eines Mantels.

Diploidion trägt, ohne Mantel. Der rechte Arm fehlt, der Kopf nicht zugehörig.

7°. Eine myrthenbekränzte pamfilische Statuette im *Pal. Doria* zu Rom (abg. Clar. pl. 632 A. 1422 D) zeigt dasselbe Motiv bei nacktem Oberkörper. Der aufgesetzte Kopf ist alt, Arme und Füsse ergänzt; der linke Fuss seltsamer Weise auf einen besonderen Untersatz gesetzt. 0,84 M. hoch.

Leider sind die Köpfe fast aller dieser Statuen neu, und die einzig erhaltenen (No. 3 und 7) in der Arbeit zu mittelmässig und in der Bildung zu allgemein, als dass sich der mythologische (resp. ikonische) Charakter der betreffenden Figuren erkennen liesse. In der Anlage der Gewandung herrscht wenig Uebereinstimmung. Nur die Neapler (No. 1) und die Berliner Statue (No. 4) kommen einander nahe; doch auch von diesen ist die letztere durch die Besonderheit des Schleiers unterschieden. Eher könnte in dem Aufstrecken des einen Vorderarms, des rechten bei den eben genannten Statuen, des linken bei der Rollin'schen Figur, ein charakteristisches, wenn auch schwer zu deutendes Merkmal gefunden worden.

Gerhard[1]), indem er es unentschieden lässt, ob Aphrodite oder sterbliche Frauen, im letzteren Fall Priesterinnen oder Eingeweihte, hier dargestellt seien, scheint nichts desto weniger geneigt, das erstere anzunehmen, namentlich weil die junonische Stirnkrone der Florentiner Figur (No. 3), sowie die Myrthenbekränzung und Entblössung der pamfilischen (No. 7) darauf weisen. Es ist auch nicht zu läugnen, dass uns in Werken der Kleinkunst und namentlich auf Gemmen manche in Haltung und Bekleidung analoge Figuren begegnen, wo die Aphroditebedeutung kaum zweifelhaft.

So ist in einer mit der Berliner Statue (No. 4) im Ganzen übereinstimmenden kleinen Bronze der *Nationalbibliothek* zu Paris (Description somm. Collection Janzé No. 13) aller Wahrscheinlichkeit nach Venus verstanden. Sie stützt sich auf einen Cippus, an welchem eine Eidechse herankriecht; zu ihren Füssen eine Taube.

Ebenso in der schon erwähnten *Gemmenfigur* bei Müll. Denkm. d. a. K. II. 267, zu welcher ein geflügelter Eros die Hände emporstreckt. Sie ist in einen gegürteten Chiton gekleidet, links an einen Pilaster (Altar?) gelehnt, auf dem eine Priaposherme steht, mit einer Fackel in der Rechten, wahrscheinlich um den in der Luft schwebenden Schmetterling zu sengen, ein Bild für die der Seele bereitete Liebesqual. Siehe Jahn Arch. Beiträge p. 152. Anm. 139, und Wieseler zu den Denkmälern

[1]) Hyp. Röm. Studien II. p. 172.


Digitized by Google

d. a. K. p. 141. Ob sie als Todesgöttin (Libitina) zu fassen (Gerhard im Kunstblatt 1827. No. 69 f.), ist eine andere Frage[1]).

Allein, genau betrachtet, können diese Analogieen für die obigen Statüen doch nicht viel beweisen. Hier sind eben wirkliche Gründe vorhanden, um die Figuren für Venus zu erkennen. Bei der Bronze das Zusammentreffen von Stirnkrone, Taube und Entblössung der Schulter; bei der Gemmenfigur der vor ihr stehende Eros und der Priap, während beidemal das Idol durch einen Pfeiler ersetzt ist.

Bei ein paar freistehenden, sonst aber die tarquiniensische Statue (No. 4) ziemlich treu wiedergebenden Alabasterfigürchen in *Berlin* (abg. arch. Ztg. 1848. Tf. 19. Welcker Alte Denkm. II. Tf. 7. 13) spricht höchstens der Fundort Kition für Aphrodite. Ross (Arch. Ztg. 1848. p. 289) vindiciert sie dem Kreis der Sepulcralbildnisse. Die Deutung Welckers als Deae matres (A. D. II. p. 154 ff.) beruht auf der irrigen Annahme, dass die drei Figuren zusammen gehören, was von Bötticher im Nachtrag zum Katalog des Berliner Museums No. 33 des bestimmtesten von der Hand gewiesen wird.

Ich glaube, die Erwägung, dass eine auf ihr eigenes Idol sich stützende Venus trotz gewissen nicht zu läugnenden Analogieen[2]) höchst auffällig wäre, und der Umstand, dass fast alle diese Frauengestalten verschieden gekleidet sind, dass also kein bestimmter Typus vorliegt, wie man ihn für eine Göttin in dieser speciellen Auffassung erwartet, müssen uns bestimmen, von dem Gedanken an Venus hier zu abstrahieren. Wir sind ja damit nicht nothwendig auf die Alternative von Priesterinnen oder Eingeweihten beschränkt. Ich möchte mich vielmehr Welcker anschliessen, der ganz allgemein V e r e h r e r i n n e n der Göttin, resp. des Cultusidols, auf das sie sich stützen, in ihnen erkennt (A. Denkm. I. p. 396)[3]).

---

[1]) Die rechts aufgestützte, von einem Eros umflatterte Frau auf der Gemme bei Cades VII. K. 46, welche in der Bekleidung der Rollin'schen Statue (No. 5) am nächsten kommt, dürfte dem Gebiet des Menschenlebens angehören; wie wir auch die verhüllte, auf eine Säule gestützte Figur der Pariser Gemme (Chabouillet No. 43) ihrer Räthselhaftigkeit wegen aus dem Spiele lassen. Lenormant erklärte sie für Venus, den Hermaphroditen betrachtend.

[2]) Siehe Gerhard Hyp. Röm. Studien II. p. 173.

[3]) Stellung und Gewandung der Marmorstatuen für Musen verwendet, findet sich auf Münzen der *Gens Pomponia*. Cohen Méd. cons. pl. 34. No. 13. 14 (Thalia).

Digitized by Google

ZWEITER ABSCHNITT.

Die halbbekleidete Aphrodite der vorpraxitelischen Auffassung.

X. CAPITEL.

Der Typus der melischen Aphrodite.

Es ist nicht anzunehmen, dass Aphrodite in selbständigen statuarischen Werken völlig nackt dargestellt wurde, bevor das öffentliche Gefühl durch halbbekleidete Statuen darauf vorbereitet war. Nun existierten seit der Mitte des vierten Jahrhunderts die Meisterwerke des Praxiteles, worunter die knidische notorisch ohne alle Bekleidung. Wahrscheinlich schon vorher hatte Skopas eine nackte Aphroditestatue gebildet (p. 13. No. 3) und, wenn die Stelle des Pausanias recht gedeutet wird, auch Eukleides von Athen (p. 11).

Ob diese zum Theil zufällig erwähnten Bildungen die ersten in ihrer Art, wissen wir nicht. Die Erzählung von den Koern, welche die bekleidete Aphrodite der knidischen vorzogen (Plin. 36. 20), beweist, dass damals allerdings noch starke religiöse Bedenken gegen die Nacktheit herrschten. Allein Praxiteles selber wird nirgends als Urheber der nackten Typen bezeichnet, da doch die alten Schriftsteller, die sich zum Ausdruck der Begeisterung für die knidische Aphrodite machten, gewiss nicht verfehlt hätten, dieses Verdienst unter den übrigen mit aufzuzählen. Es liegt auch wohl in der Natur der Sache, dass bei einer Aufgabe, die so gründliche Modellstudien erforderte, der endgültigen Lösung mannigfache Versuche vorangiengen. Wenn diese letzteren also etwa in die siebziger oder achtziger Jahre des vierten Jahrhunderts fallen, so kommen wir für die Erfindung der sie vorbereitenden halbbekleideten mindestens an den Anfang desselben zurück.

Dieses mit fast mathemathischer Nothwendigkeit sich ergebende Resultat bezeichnet indess bloss den terminus post quem non. Wir halten es aus allgemein kunstgeschichtlichen Gründen für wahrscheinlich, dass schon im fünften Jahrhundert halbbekleidete Aphroditen dargestellt wurden. Der Schritt von der völligen zur bloss theilweisen Bekleidung ist kein so grosser, wie der weitere bis zur Enthüllung der Scham. Der hellenische Sinn konnte lange an die Entblössung des weiblichen Oberleibs gewöhnt sein, bevor sein ästhetisches Gefühl die letzten Rücksichten des Herkommens besiegte.

Unter den erhaltenen Typen der halbbekleideten Aphrodite tritt aber ganz besonders einer hervor, welcher durch die Hoheit seiner Auffassung, durch die noch ausschliessliche Betonung des Göttlichen, vielleicht auch schon äusserlich durch eine jener Zeit geläufige Compositionsweise (den aufgestellten Fuss) Anspruch auf eine solche kunstgeschichtliche Stellung erheben kann. Indem wir uns zu einer genaueren Betrachtung dieses Typus, zunächst zur Betrachtung des anerkannt schönsten und originellsten Exemplars desselben wenden, wollen wir sehen, inwiefern jener Anspruch begründet ist.

a. Die Aphrodite von Melos[1]).

Die Statue wurde bekanntlich im Jahre 1820 auf der Insel Melos von einem Bauern beim Entwurzeln eines Baumes entdeckt, in einer unterirdischen Felsnische (ohne Zweifel einer Grabkammer) ganz nahe bei der alten Stadtmauer, doch nicht mehr in dem Bezirk, den der Kronprinz von Bayern im Jahr 1814 erworben hatte. Für 6000 Fr. kaufte sie nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten (siehe Fröhner p. 173 ff.) der französische Gesandte zu Konstantinopel, Marquis de Rivière und machte sie Ludwig XVIII. zum Geschenk. — Sie wurde nun im Louvre aufgestellt und zwar, da die Restaurationsversuche un-

---

[1]) Clarac Descript. du Louvre No. 232 bis; Fröhner Notice de la sculpture ant. du Louvre No. 136. Ebenda p. 178 eine ziemlich vollständige Uebersicht der Litteratur bis 1869. Nachzutragen Friederichs Bausteine No. 581. Neuhinzugekommen: Overbeck Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. II. p. 323 ff.; Ravaisson La Vénus de Milo, in der Revue des deux mondes 1871, p. 192 ff. (auch separat erschienen); V. Valentin Die hohe Frau von Milo 1872; Kekulé Das akad. Kunstmuseum zu Bonn 1872 No. 262.

Von Abbildungen heben wir hervor: Quatremère de Quincy Sur la statue ant. de Vénus, découverte dans l'île de Milo en 1820. Par. 1821; Millingen Ancient unedited Monuments II. pl. 6; Bouillon Mus. des ant. T. I. pl. 11; Clarac Musée pl. 340 (von vier Seiten); Müller Denkm. d. a. K. II. 270; E. Braun Vorschule zur Kunstmyth. pl. 76; Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II. p. 324 u. 327; Gaz. de beaux arts 1871, p. 334; Ravaisson im Separatabdruck seines Aufsatzes (Photogr.); in besonders grossem Maassstab und von fünf Seiten bei Valentin a. a. O. Taf. 1—3.

Digitized by Google

befriedigend ausgefallen waren, in dem Zustande der Verstümmelung, in dem man sie aufgefunden hatte. Während der Belagerung von Paris im Jahr 1870 wurde sie in einem eichenen Sarg in den Keller der Polizeipräfectur geflüchtet, welche bald darauf abbrannte, ohne dass das Werk Schaden nahm [1]. Gegenwärtig ist sie wieder an ihrer alten Stelle.

Sie ist 2,038 M. hoch, von corallitischem, also aus Kleinasien stammendem Marmor, wie jetzt behauptet wird (Fröhner), nachdem derselbe lange für parisch gegolten hatte. Vollständig erhalten bis auf die Arme, den aufgestellten linken Fuss, und die Nasenspitze; doch ist das Erhaltene aus zwei Hauptstücken, deren Trennungslinie an der rechten Hüfte 2 Zoll, an der linken 5 Zoll unter dem Gewandanfang liegt, und aus ein paar (zwei?) kleinern, die wahrscheinlich durch die Verbindungszapfen abgesprengt wurden, zusammen gesetzt. Die linke Schulter und die Kanten des Gewandes haben bedeutend gelitten. Die Ohrringe sind abgerissen. Als bei Anlass der Rückversetzung in den Louvre der Gyps an einigen Stellen aus den Fugen fiel, entdeckte man, dass die Verbindungsflächen wegen eines falsch eingesetzten Hüftenstücks nicht unmittelbar aufeinander passten, sondern hinten und links durch einen etwa 1/2 Centimeter hohen Holzleisten von einander getrennt waren. Auch davon abgesehen, bilden die beiden Hälften bei ihrem Zusammentreffen keine horizontale, sondern eine wieder nach hinten und links (um 4 Centimeter) aufsteigende Fläche, woraus man entnehmen will, dass die Figur aus ihrer ursprünglichen Axe gerückt sei. Die antike Plinthe ist in eine moderne eingelassen [2].

In den Magazinen des Louvre befinden sich ausserdem zwei zu gleicher Zeit [3] und an demselben Orte gefundene Fragmente eines linken Oberarms und einer einen Apfel haltenden linken Hand, über deren Zugehörigkeit gestritten wird.

Die jetzt wieder mit einander vereinigten Stücke zeigen uns ein Weib von majestätischer Schönheit; von den Hüften abwärts mit einem Mantel bedeckt, der, nur leicht umgeschlagen, hauptsächlich durch das auf einen niedrigen Gegenstand aufgestellte, und daher gebogene linke Bein vom Herabfallen gehalten wird. Der nackte, weich und voll gebildete Oberkörper ist sammt dem Haupte etwas nach links gekehrt und die rechte Schulter gesenkt. Der unmittelbar am Ansatz gebrochene

---

[1] Vgl. den sehr interessanten Bericht Théophile Gautier's im Journal officiel. Aug. 1871.

[2] Siehe hierüber Ravaisson a. a. O.

[3] Nicht erst zwei Jahre später, wie es bei Friederichs Bausteine p. 331 und Overbeck Plastik II. p. 323 heisst. Siehe Fröhner p. 174.

Digitized by Google

linke Arm war bis zum Ellenbogen horizontal seitwärts, der mit einem Stumpf noch erhaltene rechte quer abwärts nach vorn gestreckt. — Die Züge des Antlitzes haben den Ausdruck stolzer Würde und affectloser Ruhe. Die Augen sind nur mässig geöffnet, die Stirn niedrig, die Haare mit einer schmalen Binde geschmückt, an der Seite über dieselbe zurückgenommen und hinten in einen nicht sehr tief sitzenden Knoten aufgefasst, von dem drei gelöste Stränge auf den Rücken fallen [1].

Dass in dieser Figur Aphrodite dargestellt sei, darf nachgerade als ausgemacht betrachtet werden. Trotz der Grossartigkeit des Ausdrucks und trotzdem, dass jener speciell aphrodisische Zug schmachtender Liebessehnsucht noch kaum angedeutet [2], ist die Aehnlichkeit mit Statuen wie die knidische des *Vaticans* (unten Cap. 13, im Verzeichniss der Wiederholungen No. 1), die *Arler* im Louvre (Cap. 11. No. 6) und andere zu unverkennbar, als dass man eine Verschiedenheit ihres mythologischen Charakters, d. h. eine andere als die durch Zeit und Auffassung bedingte, annehmen könnte. Diess wird auch durch die *capuanische* Replik, an deren Venusbedeutung nie Jemand gezweifelt hat, und durch die späteren Gruppierungen mit Ares in fast handgreiflicher Weise bestätigt.

Was den letzteren Punkt betrifft, so kann man allerdings einwenden, dass in den Nachbildungen die ursprüngliche Bedeutung bisweilen sich änderte, wie ja grade der vorliegende Typus die schlagendsten Beispiele dafür liefert. Sonst könnte aus der *Victoria* von *Brescia* eben das Gegentheil von dem geschlossen werden, was aus der Venus von Capua, nämlich dass die melische Statue keine Aphrodite, sondern eine ungeflügelte oder einst mit ehernen Flügeln versehene *Nike* sei. — An Vertheidigern dieser Ansicht hat es auch von Anfang an (namentlich unter den französischen Künstlern) nicht gefehlt und fehlt es noch jetzt nicht [3]. Indess ist zu bemerken, dass ein Unterschied besteht, zwischen genauen Repliken und solchen, die in wesentlichen Theilen modificiert sind. Denn grade mit diesen Modificationen hängt gewöhnlich die Veränderung der Bedeutung zusammen. Nun weicht die capuanische doch eigentlich nur stilistisch von der melischen ab, während die Victoria durch die Bekleidung des Oberkörpers, durch den verschiedenen Umwurf des Mantels ihrem ganzen Kunstcharakter nach eine andere

---

[1] Ueber die Restauration einer Stirnkrone siehe unten.

[2] Manche wollen ihn schon bestimmt erkennen, z. B. Waagen Künstler und Kunstwerke in Paris p. 109, Friederichs Baust. p. 332. Vgl. Schnaase Gesch. d. bild. Künste II. p. 234.

[3] Vgl. z. B. Keller in der Beilage zur Allg. Augsb. Ztg. 1871, No. 116 mit Berufung auf den Maler Anselm Feuerbach. Auch Reber Kunstgeschichte des Alterth. p. 324 möchte sie als Aphrodite-Nike fassen.

Digitized by Google

geworden ist. Eine so weit gehende Entblössung, wie sie die melische Statue zeigt, findet sich bei Victorien zumal in Rundwerken selten [1]), die gelösten Haarstränge vielleicht nirgends. Dass umgekehrt beides für Venus bezeichnend, braucht nicht gesagt zu werden. Also auch abgesehen vom Gesichtstypus, der für sich allein schon entscheidet, weist Alles und Jedes auf Aphrodite [2]). Wenn einzelne Wenige noch an der Deutung auf Victoria festhalten, so kann doch die Frage, eben weil für die Meisten erledigt, nicht als eine der grossen archäologischen Controversen betrachtet werden [3]).

Wohl aber ist diess der Fall mit einem andern Punkt, nämlich mit der Ergänzung der Arme. Dieselbe gehört zu den Problemen, an denen sich die Archäologie von ihrem ersten Auftauchen an abgemüht hat, und die bis jetzt weder Gelehrsamkeit noch Divination zu einer allgemein befriedigenden Lösung gebracht haben. Immer noch machen sich drei verschiedene, je von den achtenswerthesten Gelehrten und Künstlern vertretene Meinungen, die im Einzelnen wieder so oder anders modificiert werden, die Herrschaft streitig. Entweder zeigte sie in der erhobenen Linken triumphierend den Apfel, den ihr Paris als Preis der Schönheit gereicht, oder sie war in trauter Vereinigung mit Ares gruppiert, oder sie hielt mit beiden Händen den Schild des letzteren aufs linke Knie gestützt.

Wir wollen die Gründe, die bei jeder dafür und dawider sprechen, kurz gegen einander abzuwägen suchen, ohne dass durch die Reihenfolge, in der wir sie nehmen, etwas präjudiciert sein soll.

Restauration mit dem Apfel. — Die Voraussetzung, dass Aphrodite als Siegerin über Hera und Pallas mit dem Apfel in der er-

[1]) Das ausnahmsweise Vorkommen derselben beruht vielleicht eben darauf, dass der Typus der Venus victrix auf sie übertragen wurde, vgl. Lajard Rech. sur le culte de Venus p. 197.

[2]) Vielleicht selbst Kleinigkeiten, wie die ausgebrochenen Ohrläppchen, insofern sich der Schmuck der Ohrringe besonders häufig bei Venusfiguren findet. Vgl. z. B., um von den cyprischen Köpfen zu schweigen, die Genetrix des *Louvre*, die *mediceische* Venus und eine ihrer Repliken in der Sammlung *Pawlowsk* (No. 2), den schönen *chiaramontischen* Kopf (Kat. No. 513 a), die halbbekleidete *giustinianische* Statue (Clar. pl. 615. 1366); die schöne *Wiener* Bronze (unten Cap. 11 a, No. 11), die mit einem Perlgehäng versehene in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kst. No. 1928), die den Apfel haltende bei *Gori* (Mus. Etrusc. I. 43), die Venusköpfe auf *knidischen Münzen* (Mionnet Suppl. VI. p. 480 ff.). Auch Lampridius im Leben des Alex. Severus Cap. 51 spricht von zwei ungewöhnlich grossen Perlgehängen. — Aber allerdings kommen Ohrringe schon früh und vielfach auch bei andern weiblichen Figuren vor (am sog. Weber'schen Kopf vom Parthenon, an der Eirene mit dem Plutoskind in München u. a.).

[3]) Auf frühere, jetzt gänzlich beseitigte Ansichten einzugehen, hat keinen Zweck. So deutete sie Hase (im literarischen Conversationsblatt Juni 1821) als eine mit Orestes zu gruppierende Elektra, Eméric-David unter der Voraussetzung, dass die mitgefundenen Fragmente zugehörig, als Nymphe Melos mit dem Apfel (siehe Mém. de l'Académie des Inscript. 1839 XII. p. 309 ff.), sonst als leierspielende Muse. Auch an Nemesis, Sappho, Phryne war gedacht worden.

hobenen Linken dargestellt sei, die schon von Dumont d'Urville [1], der den Ankauf der Statue einleitete, und sodann von Clarac (Sur la Statue antique de Vénus victrix, 1821) ausgesprochen wurde, gründet sich auf die oben erwähnten zwei Fragmente eines linken Armes, welche in Marmorart, Stil und Proportionen vollkommen mit der Statue übereinstimmen sollen [2]:

1°. Ein Stück des Oberarms, 26 Centimeter lang, aus welchem noch die Richtung des Ellenbogens deutlich zu erkennen; nach Longpérier (bei Friederichs Bausteine p. 334) eine nach oben geöffnete Hand voraussetzend. Doch schliesst sich das Fragment nicht unmittelbar an die Schulter an [3].

2°. Eine Hand, die einen Apfel hält, mit grösstentheils gebrochenen Fingern, 15 Centimeter lang [4].

Wir sind leider nicht im Fall, ein selbständiges Urtheil über diese Fragmente abzugeben. Es scheint uns aber, dass aus ihrem jetzigen verstümmelten Zustande höchstens so viel mit Sicherheit hervorgeht, dass sie zur Statue gehört haben können, nicht, dass sie nothwendig und offenbar dazu gehört haben. An der gleichen Stelle wurden ausserdem drei Hermen und etwas später zwei nicht zur Aphrodite gehörige Arme, sowie ein paar Inschriften und sonstige Marmortrümmer gefunden [5], welche beweisen, dass auch noch andere Bildwerke dort aufgestellt waren. Die meisten werden in der Marmorart nicht sehr verschieden von einander gewesen sein. Wäre es so undenkbar, dass eines auch in den ungefähren Proportionen mit der Aphrodite übereinstimmte?

Sobald aber die Nöthigung, diese Fragmente mit in Rechnung zu ziehen, wegfällt, und man auf innere Gründe, auf die in der Körperstellung liegenden Postulate hingewiesen ist, so hat die Hypothese des Parisapfels nur noch eine geringe Wahrscheinlichkeit für sich.

Das blosse Emporhalten des Apfels erklärt weder die Stellung des linken Schenkels, noch die Wendung nach links, noch die Senkung der Schulter. Wenigstens möchte sich unter den guten Antiken nicht leicht wieder eine so forcierte Haltung bei einem so einfachen Motiv nachweisen lassen, von der seltsamen Art, wie der mitgefundene Apfel ins Innere der Hand verschlossen sein soll, zu schweigen. Denn gesetzt auch, das

---

[1] Fröhner Not. de la Sculpt. ant. du Louvre p. 174. Anm. 1.

[2] Abgüsse befinden sich in Bonn. Siehe Kekulé Das akad. Kunstmuseum No. 262 a und b.

[3] Daher die Abbildungen bei Bouillon, E. Braun, Müller-Wieseler, wo es mit der Statue verbunden, in dieser Beziehung nicht zuverlässig.

[4] Fröhner a. a. O. — Nach Welcker Alte Denkm. I. p. 441 war der Apfel fast ganz ins Innere der Hand eingeschlossen, was durch Kekulé a. a. O. bestätigt wird.

[5] Fröhner p. 172. 175.

Unnatürliche der Bewegung hätte zum Theil in der falschen Zusammensetzung der Statue seinen Grund, ganz verschwinden würde es bei der vermutheten besseren Axenstellung schwerlich. Und jedenfalls bliebe das Räthsel des gesenkten und an die Brust gedrückten rechten Armes, dessen Lösung unmöglich im Halten des Gewandes gesucht werden kann (wie Fröhner meint). Dazu würde die Hand zu tief und zu weit nach der linken Seite zu stehen kommen, an eine Stelle, wo das Motiv keinen Sinn mehr hat; wie überhaupt dieses Gewand nicht darauf angelegt ist, von der Hand gehalten zu werden. — Bei der Venus von Capua, die doch die genaueste Replik der melischen, kann von der Restauration mit dem Parisapfel vollends keine Rede mehr sein.

Clarac ist später selber von seiner Ansicht zurückgekommen und hat sich in der Description des antiques du Louvre zur Ergänzung mit dem Schilde hingeneigt. Und wenn auch manche Franzosen (wie Longpérier bei Friederichs Baust. p. 334) daran festhalten, und ihr neuerdings die technischen Untersuchungen von Claudius Tarral [1]) und deren literarische Vertretung durch Fröhner u. A. wieder eine grössere Anhängerzahl verschafft haben [2]), so ist die Frage doch keineswegs an dem Punkt angelangt, wo von einem »nicht mehr angreifbaren Resultat« [3]) gesprochen werden dürfte.

Aehnliche Bedenken wie gegen den Apfel müssen auch gegen Wieseler's Vermuthung, dass die Linke auf eine Lanze gestützt war oder irgend ein Waffenstück emporgehalten habe [4]), geltend gemacht werden. An einen Helm in der aufgehobenen Hand (!) kann zum voraus nicht gedacht werden. Dagegen würde die Lanze in der Linken, etwa mit einem Helm oder einer Siegesgöttin in der vorgestreckten Rechten an den Gemmen- und Münzdarstellungen der Venus victrix (Cap. 11 b) einen nicht ganz zu verachtenden Rückhalt finden. Die Schwere des Helms wäre dann zugleich ein genügender Erklärungsgrund für die Verschiebung der Schultern. Allein eine mehr als gegenständliche Verwandschaft besteht zwischen der Aphrodite von Melos und jenen an einen Pfeiler gelehnten und die Lanze schräg haltenden Münzfiguren nicht. Und da die Wendung nach links und die an die Brust gedrückte Haltung des rechten Armes dabei ebenso unerklärt bleibt, so kann die Restauration nicht die richtige sein.

Die Zusammenstellung mit Ares, zuerst begründet durch Quatremère de Quincy (Sur la statue antique de Vénus découverte dans

---

1) Vgl. Spectator 1861, p. 1091.
2) Darunter Kinkel Die Gypsabgüsse des Polytechnikums in Zürich p. 84 ff.
3) Fröhner Not. du Louvre p. 170.
4) Siehe Denkm. d. a. Kunst II. p. 143.

l'île de Milo, Paris 1821), wird einerseits durch die Wahrnehmung, dass das Gewand auf der linken Seite wie hinten nur unvollkommen ausgearbeitet, also nicht für genaue Betrachtung berechnet sei, andrerseits durch die merkwürdige Analogie der bekannten, weiter unten aufgezählten Gruppen empfohlen, namentlich durch eine *florentinische* (im Verzeichniss der Gruppen No. 1), deren weibliche Figur fast ganz mit der melischen übereinstimmt. Danach würde sie die erhobene Linke auf die Schulter des Kriegsgottes legen, während ihre Rechte sich wie bittend gegen ihn hinwendet, um ihn zum Niederlegen der Waffen zu bewegen.

Clarac in einer bald nach der Quatremère'schen erschienenen Schrift [1]) und Welcker (A. D. I. p. 439 f.) haben die Berechtigung der Hypothese von vorn herein dadurch abschneiden wollen, dass sie die Verbindung von Mars und Venus für römisch erklärten. Allein damit konnte doch jedenfalls nur gemeint sein, dass dieselbe erst bei den Römern ihre tiefere nationale Bedeutung erhalten. Die Beziehungen der Aphrodite zu Ares sind uralt und die Zusammenstellung beider Gottheiten reicht wenigstens bis zum Kasten des Kypselos zurück (Paus. V. 18. 5) [2]). Auch auf der *Ara Borghese* (Müll. Denkm. d. a. K. I. 44), auf der *vaticanischen* Candelaberbasis (Pio Clem. IV. 7 und 8), auf dem *capitolinischen* Puteal (Denkm. d. a. K. II. 197), und in der früher erwähnten etruskischen Gruppe des *Berliner* Antiquarium (oben p. 47) sind die Formen des griechischen Archaismus schwerlich als Darstellungsmittel benutzt werden, ohne durch wirklich vorhandene Vorbilder veranlasst zu sein. — Und wenn von einer Verbindung des Ares und der Aphrodite, wie sie uns in den römischen Gruppen entgegentritt, aus der guten Zeit der griechischen Kunst, wohin die Statue von Melos gehört, keine nachweisbaren Spuren vorhanden sind, so kann diess ja, wie schon anderwärts bemerkt worden ist [3]), leicht durch die Mangelhaftigkeit unserer Denkmäler erklärt werden. Die Gruppierung hat, was die Composition betrifft, so viele Vorzüge, dass man das Verdienst derselben lieber den Griechen als den Römern zuschreiben möchte.

Wenn uns also in dem angeblich römischen Charakter dieser Kunstidee kein Hinderniss für ihre Beziehung auf die Aphrodite von Melos zu liegen scheint, so ist dagegen nicht zu läugnen, dass der hohe, grossartige Ausdruck, die Richtung des Hauptes und des in die Ferne gehenden Blicks Alles eher erwarten lassen, als eine erotische Verbindung zwischen Ares und Aphrodite. Der Charakter der Statue ist vollkom-

1) Sur la Statue antique de Venus victrix. Paris 1821.
2) Siehe den Anhang: Aphrodite in Gruppierungen mit Ares.
3) Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II. p. 392.

Digitized by Google

men in sich abgeschlossen. Eine Nebenfigur scheint, weil überflüssig, nur störend wirken zu können [1]).

Die Vertheidiger der Gruppierung helfen sich mit der allerdings sehr nahe liegenden und an ihrem Ort wohlberechtigten Annahme eines religiös-symbolischen Verhältnisses. Aphrodite sei hier als Gattin des Ares in heiliger Ehe mit ihm aufgefasst, und weit entfernt, an die homerische Buhlschaft zu erinnern, repräsentiere sie vielmehr mit Ares zusammen das Ideal conjugaler Verbindung [2]). Indess tritt eine solche Auffassung im Cultus und in der Kunst der Griechen doch nur in schwachen Spuren hervor, und immer mit kosmogonischer oder politischer Färbung [3]), während die römischen Gruppen, auf die man sich beruft, eine entschiedene Liebesbeziehung aufweisen. Im besten Fall fehlt uns also doch das Zwischenglied, ohne welches die Gruppierung mit Ares immer den Charakter einer Hypothese behält, nämlich eine Replik, wo jenes religiöse Eheverhältniss wirklich und unverkennbar dargestellt wäre. — Bis dahin bleibt es auch ein mehr oder weniger müssiges Problem, die Auffassung und Composition des mit ihr verbundenen Ares genauer zu bestimmen An einen andern als einen stehenden ist natürlich nicht zu denken, und dass er behelmt, sonst nackt oder höchstens mit einer leichten Chlamys bekleidet war, zeigt die Analogie fast sämmtlicher Aresstatuen, darunter in erster Linie die der Gruppen. Wenn man aber damit auf den Typus des borghesischen Mars im *Louvre* (Clar. pl. 263) geführt wird, so ist zu bedenken, dass derselbe seinem Stil und seiner Grösse nach beträchtlich von der melischen Aphrodite abweicht. Seine stämmigen, halb altgriechischen, halb römischen Proportionen weisen ihm nur entweder eine Stellung weit hinter [4]), oder, was wahrscheinlicher, vor der letzteren an [5]). Ravaisson sagt daher nicht mit Unrecht, dass, um die Beiden zusammen zu bringen, entweder die Aphrodite in den Stil des fünften Jahrhunderts übertragen, resp. vollständig bekleidet, beschuht und in der Haartracht der strengeren Weise des Alterthums angepasst, oder aber der Ares grösser und schlanker

---

[1]) Ich glaube auch, worauf mich Hr. Dr. Gsell nachträglich aufmerksam macht, dass es aus anatomischen Gründen kaum zulässig ist, den erhobenen linken Arm hinter den Rücken eines nebenstehenden Mars zu legen. Der Arm war, den Muskellagen des Rumpfes nach, leise nach vorn gebogen.

[2]) Siehe Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik II. p. 326. Ravaisson a. a. O. p. 202 ff. — Aehnlich schon Welcker A. D. I. p. 445, bei seiner supponierten Zusammenstellung mit dem ludovisischen Ares: »Ares zur Ruhe niedergelassen, Aphrodite mit seinem Schild in Händen, den sie ihm abgenommen hat, und augenblicklich gedankenvoll festhält, sodass das Attribut Gedanken weckt«.

[3]) Preller Gr. Myth. I. p. 279 u. 298.

[4]) Friederichs Bausteine I. No. 720.

[5]) Conze Beiträge zur Gesch. der gr. Plast. p. 9.

gebildet werden müsste. Das heisst aber mit anderen Worten so ziemlich auf ihre Zusammenstellung verzichten [1]).

Restauration mit dem Schilde. — Die dritte Restaurationsweise, die von Millingen ausgieng (Anc. uned. Mon. Vol. II. p. 7), wonach sie gleich der Victoria von Brescia einen aufs linke Knie gestellten Schild, hier den Schild des Ares, in den Händen hielt, hat den Vorzug, dass sie in ganz besonders zutreffender Weise dem Körpermotiv gerecht wird. Die Stellung des linken Schenkels, die Wendung des Oberkörpers, die Richtung der Arme, Alles erscheint so angemessen als möglich, und erhält seine vollkommene Erklärung.

Freilich konnte nicht wohl gemeint sein, dass sie sich im Schild bespiegle, wie O. Müller [2]), Jul. Braun [3]), Wittig [4]) u. A. angenommen haben, indem sie sich auf korinthische *Münzen* [5]) und auf das von *Apollonios Rhodios* (siehe oben p. 22) beschriebene Werk beriefen. Beides sind nur ganz im Allgemeinen übereinstimmende Compositionen. Auf den Münzen ist Venus nach rechts gewandt, mit frei hinausgehaltenem Schilde und ohne Aufstellen des Beins. Millingen hat sich durch sie verführen lassen, dieses Motiv auch für die Aphrodite von Melos und die von Capua anzunehmen (siehe seine kleinen Abbildungen in den Anc. uned. Mon. Pl. V. und VI). — Die Statue des Apollonios aber war bekleidet, wobei der über die linke Brust herabgesunkene Chiton als besonderer Charakterzug hervorgehoben wird.

An der Aphrodite von Melos sprechen Blick und Gesichtszüge deutlich gegen das Motiv der Bespiegelung, auch wenn die Hoheit der Auffassung sich damit vereinigen liesse. Vielmehr, wenn sie mit dem Schild zu restaurieren, so hielt sie ihn als Symbol ihrer siegreichen Gewalt, sei's mit besonderer Beziehung auf Ares, sei's auch ohne dieselbe, wie sie schon als Urania an verschiedenen Orten bewaffnet dargestellt worden war, und wie sie später auf Gemmen und Münzen (s. unten Cap. 11. b) vielfach mit dem Helm in der Hand gebildet ward [6]). — Zur Bestätigung wollen Prof. Wittig und Lützow bestimmte Bruchansätze am linken Oberschenkel erkennen (Ztschr. f. b. Kunst 1870, p. 354).

Die Gegner dieser Restauration nehmen Anstoss an der, wie sie

---

[1]) Ausser Quatremère de Quincy sind besonders Overbeck und Ravaisson als Vertheidiger der Gruppierung zu nennen.

[2]) Nach Welcker Alte Denkm. I. p. 443.

[3]) Geschichte der Kunst auf dem Boden der Ortskunde. II. p. 596.

[4]) In seiner Restauration der Statue, siehe unten.

[5]) Abg. Denkm. d. a. Kunst II. 269 und 269 a (letztere verkehrt gezeichnet); Clar. pl. 596. 1298. Vgl. Vaillant Numism. in col. I. p. 290 und 298. 311; II. p. 74.

[6]) Vexit et ipsa Venus Caesaris arma sui. Prop. 4. 1. 46.

sagen, etwas anspruchsvollen Weise, mit der auch hier wieder das blosse Halten eines Symbols — denn irgend eine Handlung wie bei der Victoria ist ja damit nicht verbunden — in Scene gesetzt ist, namentlich aber an der ungünstigen Wirkung des Schildes, welcher, wenn aufs Knie gestützt, die ganze linke Seite der Göttin für einen gewissen Standpunkt verdecken musste. Indess waren ähnliche Darstellungen thatsächlich vorhanden. Bei der *Venus von Capua* und der *Victoria von Brescia* wird man schwerlich über das Motiv des Schildes hinwegkommen. Und wenn man nach Analogie dieser Statuen den Standpunkt mehr von links her nimmt, so fällt das Missliche so ziemlich dahin. Man hat sogar aus technischen Gründen diesen Standpunkt als den allein richtigen bezeichnet, indem die jetzt noch vorhandene Plinthenhälfte nicht mehr ihre ursprünglichen Ränder hat. Ihre Vorderfläche soll sich dicht vor dem rechten Fuss der Göttin hingezogen haben (siehe die Abbildung bei Lübke Geschichte d. Plast. p. 163, und Overbeck G. d. gr. Plastik II. p. 327), sodass dem Beschauer hauptsächlich ihre rechte Seite zugekehrt war. Allein die Statue war offenbar nicht auf diesen Standpunkt oder wenigstens nicht auf diesen einen Standpunkt berechnet. Ich glaube, dass die gegenwärtige Vorderansicht und selbst eine noch mehr von rechts genommene vor der, durch die angebliche alte Plinthe geforderten eigenthümliche Schönheiten voraus hat. Im Profil gesehen, kommt weder der majestätische Ausdruck des Kopfes, noch kommen die Contouren des nackten Oberkörpers zu ihrer völligen Geltung. Der Wulst des Gewandes an der rechten Hüfte bildet eine fast unschöne Ausladung (was z. B. der Verfertiger der capuanischen, auf Profilansicht componierten Venus sicher empfunden und vermieden hat), und die parallelen Linien der Beine, welche zugleich die Umrisse der Statue bilden, haben etwas Starres. Es ist allerdings richtig, was Overbeck sagt, dass die stark nach rechts gebeugte Haltung der Göttin bei dieser Betrachtung viel milder erscheint. Allein nach den neuerdings gemachten Entdeckungen würde der Uebelstand bei Rückversetzung in die alte Axe von selbst wegfallen. Wo nicht, warum hat ihr dann der Künstler, wenn er es doch verdecken wollte, diese übergebeugte Stellung gegeben? Und warum soll derjenige Standpunkt der richtige sein, von wo aus das eigenthümlich charakteristische Motiv, welches eben charakteristisch bleibt, ob wir es verstehen oder nicht verstehen, so zu sagen verschwindet?

Sollte sich daher das Halten des Schildes mit der Vorderansicht der Statue nicht verbinden lassen, so wäre es Grund genug, diese Ergänzungsweise als unberechtigt aufzugeben. Dagegen scheint mir in dem von Overbeck (a. a. O. II. p. 325) betonten Umstand, dass von

der rechten, den unteren Schildrand haltenden Hand keine Spuren vorhanden, eine eigentliche Schwierigkeit nicht zu liegen; denn die Hand konnte den Schild ebensogut und besser an der Seite halten [1].

An diese Millingen'sche Hypothese hat sich die Mehrzahl der Archäologen und Kunsterklärer angeschlossen [2], und auch nach den neuerdings zu Gunsten des Parisapfels erhobenen Einwendungen scheinen sich ihre Reihen nicht sonderlich gelichtet zu haben.

Wie die Sachen stehen, wird man die Frage noch nicht für entschieden annehmen dürfen. Jede der drei Hypothesen — und vielleicht verdient auch die Ergänzung mit der Lanze noch einen Platz neben ihnen — hat ihre besonderen Empfehlungsgründe und ihre besonderen Bedenken. Die erste stützt sich auf angeblich zugehörige Fragmente, lässt aber das Körpermotiv unerklärt. Die zweite beruft sich auf analoge Kunstdarstellungen, entspricht aber dem Ausdruck des Kopfes nicht. Die dritte geht von den inneren Forderungen des Kunstwerks, gleichsam von seinem physikalischen und statischen Gesetze aus, paralysiert aber bis zu einem gewissen Grade selber ihre ästhetische Wirkung. Absolut lässt sich keine verwerfen und keine für die allein richtige erklären. Nur das Verhältniss der Gründe und Gegengründe ist ein verschiedenes, am günstigsten, wie uns scheint, bei der letzten. Schämen wir uns also nicht, es offen zu bekennen, dass die endgültige Lösung noch aussteht. Zu verzweifeln haben wir desshalb keine Ursache. Durch erneuerte Untersuchung der betreffenden Fragmente, namentlich, wenn sie durch Abgüsse einem grösseren Kreis von competenten Beurtheilern zugänglich gemacht würden, durch thatsächliche Restaurationsversuche, wie sie Prof. Wittig unternommen, vielleicht auch durch irgend eine glückliche Entdeckung, wird man früher oder später gewiss zu einem sicheren Resultat gelangen.

Zwei Nebenfragen, deren Entscheid für die künstlerische Wirkung der Statue ebenfalls nicht ganz gleichgiltig, beziehen sich auf die mögliche Ergänzung einer Stirnkrone und auf den Gegenstand unter ihrem linken Fuss.

---

[1] Professor Wittig in Düsseldorf hat eine Restauration mit dem Schilde ausgeführt, welche allen künstlerischen Anforderungen genügen und sehr für die Richtigkeit dieser Ergänzungsweise sprechen soll (abg. von zwei Seiten, in d. Zeitschrift für bildende Kunst 1870 p. 353, vgl. Kunstchronik p. 130 und Zeitschrft. 1871. p. 91).

[2] O. Müller Gött. Gel. Anz. 1823, p. 1321 ff. und 1826 p. 1646; Gerhard Neapl. ant. Bildwerke p. 34; Welcker A. D. I p. 437 ff.; E. Braun Vorsch. zur Kunstmyth. p. 42; Jahn Sächs. Ber. 1861, p. 122; Lützow Zeitschrift für bild. Kst. 1873, p. 354; Reber Kstgeschichte des Alterth. p. 325 (mit einer bildl. Restauration); Kekulé Das akad. Kunstmuseum zu Bonn No. 262 u. A. Nachträglich that es auch Clarac im Catal. d. Louvre p. 232 bis. — Waagen Kunstw. und Künstler in Paris, p. 108, sagt bloss: Ohne Zweifel irgend ein Symbol des Sieges haltend. Aehnlich Burckhardt Cicerone p. 446.

Hauptsächlich durch die Analogie der capuanischen Aphrodite veranlasst, sind manche Archäologen[1]) geneigt, das einstige Vorhandensein einer (natürlich metallenen) Stirnkrone anzunehmen. Sie berufen sich dabei, abgesehen von jener Statue, auf die, wie sie sagen, für einen solchen Schmuck berechnete Behandlung des Haares, sowie auf die Thatsache, dass die Stirnkrone durch Vasenbilder und durch das homerische Beiwort εὐστέφανος (Od. VIII. 267. Hymn. auf Aphrod. V. 175—287) überhaupt für die älteren Venusdarstellungen überliefert sei[2]. Die Analogie der Vasenbilder ist nun nicht grade hoch anzuschlagen, da sich 1° zu viel Ausnahmen finden und da 2° ihre Typen, soweit von solchen gesprochen werden kann. von den statuarischen Werken zu verschieden. Das Beiwort εὐστέφανος aber hat eine viel weitere Bedeutung; es bezeichnet die einfache Kopfbinde der melischen Statue ebensowohl und vielleicht noch besser als das über der Stirn aufsteigende Diadem der capuanischen. Und was die ältere Kunstübung betrifft, die Uraniabilder mit der Stirnkrone zu schmücken, so mag diese im Durchschnitt auch in der Blüthezeit noch fortgedauert haben, ist aber eben so wenig als der Unterschied zwischen Urania und Pandemos mit Consequenz festgehalten worden. Es giebt Aphroditeköpfe von entschieden grossartigem Charakter, welche nie eine Stirnkrone gehabt haben (s. Cap. 11. d), während dieselbe umgekehrt bisweilen bei gefälligeren Bildungen, auch etwa einmal bei offenbar jüngeren Typen (Clar. pl. 609. 1349 und 622 B. 1343 B) vorhanden ist, was freilich nicht hindert, dass damit eine höhere (göttliche) Auffassung angedeutet sein soll. Dagegen scheint die capuanische Aphrodite als genaueste Wiederholung der melischen allerdings für deren Restauration am ehesten massgebend zu sein. Auch muss man zugestehen, dass das Haar der Pariser Statue so angeordnet, dass sich ohne alle Schwierigkeit eine Stirnkrone hinzudenken lässt[3]), wie denn die einst vorhandenen Ohrringe schwerlich der einzige Schmuck gewesen sein werden. Andrerseits vermisst man die Stirnkrone nicht. Es ist keiner von den Köpfen, denen man durch äussere Mittel nachhelfen muss, um ihm den Charakter der Grösse und Hoheit zu verleihen. Ohne daher zu läugnen, dass sich Manches zu Gunsten der Stirnkrone sagen lässt, glauben wir doch die Entscheidung in letzter Instanz dem subjectiven Gefühl überlassen zu müssen, so lange nicht

---

[1]) Z. B. Stark Unedierte Venusstatuen in den Sächs. Berichten 1860, p. 71.

[2]) Schon Winckelmann (W. IV. p. 114) und seine Herausgeber (ebenda p. 331) hatten dieses Abzeichen den Bildern der Urania vindiciert. Vgl Monum. ined. Tratt. prel. p. 57. Müller Handb. §. 375.

[3]) Tarral bei Fröhner (Not. de la sculpt. ant. du Louvre I. p. 171. Anm. 1) bringt auch die niedrige Stirn damit in Verbindung.

Digitized by Google

mindestens noch Ein unzweideutiges Exemplar dieses Typus gefunden wird, welches den Ausschlag für oder wider giebt. Die mit Ares gruppierten (s. unten) zeigen bald das eine bald das andere.

Die zweite Nebenfrage, deren Beantwortung zum Theil von der Restaurationsweise der Arme abhängt, betrifft den Gegenstand, auf welchen die Göttin ihren linken Fuss gesetzt hat. — Für einen Helm, wie bei der *Capuanerin* und beim Torso von *Smyrna* (unten b No. 4), ist kein Raum, selbst wenn man ihn so zusammengedrückt restauriert, wie es bei der *Victoria von Brescia* geschehen ist[1]. Ja der Raum scheint so klein, dass man auf den Gedanken kommen kann, es sei gar nichts unter dem Fuss gewesen, und das scheinbare Aufstellen sei nichts Anderes als die natürliche Bewegung, um dem herabgleitenden Gewand einen Halt zu geben; wie noch jetzt an der unten zu nennenden *albanischen* Replik (No. 3). Diess ist indess schwerlich der Fall. Bei einem auf der rechten Seite genommenen Standpunkt sieht man deutlich, dass der Fuss auf einen Gegenstand oder eine Erhöhung gesetzt war. Soll es durchaus ein Attribut gewesen sein, so bleibt der Ausweg mit Göttling (Arch. Mus. von Jena p. 12) und Overbeck (a. a. O. p. 325) an eine Schildkröte zu denken, wie bei der phidiassischen Urania in Elis. Allein was hat die Schildkröte mit einer siegreichen Aphrodite zu thun?[2].

Entstehungszeit. — Für die Bestimmung der Zeit und des Meisters der Statue würde in erster Linie die mit ihr zusammen gefundene und angeblich genau an den Bruch der Basis passende Inschriftplatte[3] massgebend sein, auf welcher (Alex-)andros oder (Ages-)andros des Menides Sohn aus Antiochia als Urheber genannt wird. Antiochia war von Antiochus I. Soter gegründet worden, welcher 261 vor Christo starb. Die Statue wäre daher jedenfalls nachalexandrinisch; aus paläographischen Gründen setzt man die Inschrift sogar ins

[1] »Die leichte, geflügelte Mädchengestalt, den Helm des Kriegsgottes platt tretend wie eine alte blecherne Kasserolle«, Kinkel Gypsabgüsse des Polytechnikums p. 87. Anm. Allein so kommt es auf einem Relief der *Trajans-Säule* wirklich vor. — Am Pariser Abguss ist der Helm übrigens wieder aufrecht gestellt (siehe die Abb. im Mag. pit. 1861, p. 132).

[2] Es mag bemerkt werden, dass grade auf Melos eine Anzahl Schildkröten von Terracotta gefunden worden (im *brit. Museum* zweites Vasenzimmer 48. u. 49. Schrank). — Auch giebt es moderne Bronzen, welche Aphrodite den einen Fuss auf eine Schildkröte gesetzt darstellen vgl. die *Wiener* bei Sacken und Kenner p. 482, No. 196. Sollte diess auf Nachbildung von einst vorhandenen antiken beruhen? Eine wirklich antike ist beim *Madrider* Exemplar der kauernden Aphrodite als Stütze erhalten. Und auf einem tarentiner Silberrelief des *brit. Museums* ruht die linke Hand der Göttin auf einer solchen, s. Guide to the bronze room p. 43, No. 32.

[3] Sie ist abgebildet bei Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 324 und bei Fröhner Not. du Louvre p. 176, an letzterem Ort nach der Originalzeichnung von Debay aus dem Jahr 1821. — Die Inschrift (C. Inscr. gr. No. 2435 b) und ihre Litteratur bei Fröhner a. a. O. p. 175, Anm. 2.

erste Jahrhundert vor Christo. Allein nicht nur ist die Platte gegenwärtig verschwunden, Longpérier (bei Friederichs Bausteine p. 334) glaubt absichtlich zerstört, weil sie einer älteren Datierung im Wege stand [1]), sondern es knüpften sich von Anfang an wegen der Verschiedenheit des Marmors und der Plinthenhöhe sehr erhebliche Zweifel an dieselbe, die natürlich durch das Verschwinden der Platte nicht beseitigt worden sind. In dem sehr unwahrscheinlichen Fall der Zusammengehörigkeit müsste namentlich auch das viereckige Loch, welches sich in der Platte befand, für die Restauration in Rechnung gebracht werden, und da es nur zum Einlassen eines Pfeilers oder einer Herme gedient haben könnte (drei der letzteren wurden bekanntlich mitgefunden), so würde die Gruppierung mit Ares so ziemlich ausser Frage zu stehen kommen, während bei den anderen Ergänzungsweisen ein Pfeiler wenigstens als möglich gedacht werden kann.

Viel sicherer jedoch, ja der einzige Weg unter gegenwärtigen Umständen ist es, den Stil des Werkes selbst zur Grundlage der Zeitbestimmung zu machen. Und da drängt sich uns bei jeder erneuten Betrachtung wieder die Ansicht auf, dass diese durchaus aufs Erhabene gerichtete, noch auf jeden Liebreiz verzichtende Auffassung der Aphrodite ihren Ursprung nur in der Blüthezeit der griechischen Kunst haben kann. Wir müssten an unseren Vorstellungen von einer naturgemässen Kunstentwicklung völlig irre werden, wenn sich herausstellte, dass die Schöpfung der knidischen und der kauernden Aphrodite oder gar die der capitolinischen und der mediceischen ihr vorangegangen sind.

Ich sehe auch nicht, dass die Grossartigkeit und der Adel der Conception irgendwie nachhaltig angefochten worden. Selbst Overbeck, der die Statue in die Zeit der römischen Herrschaft setzt, lässt ihr in dieser Beziehung volle Gerechtigkeit widerfahren. Die Gründe, die ihn zu einer abweichenden Ansicht bestimmen, sind, soweit sie den Stil betreffen, vielmehr der Composition entnommen. Er wirft ihr vor, dass die Nacktheit des Oberkörpers sachlich nicht motiviert und die Art ihres Gewandumwurfs auf Effect berechnet sei, was beides der gewissenhaften und natürlichen Weise der älteren Kunst widerspreche. Nun lässt sich aber, so lange wir über das eigentliche Motiv im Unklaren sind, nicht wohl beurtheilen, ob die Entblössung genügend oder ungenügend motiviert sei. Der Einwurf gilt auch hauptsächlich nur für den Fall, dass sie mit Ares zu gruppieren. Beim Parisurtheil wenigstens, d. h. bei der Restauration mit dem Apfel, das gesteht Overbeck selbst zu, wäre die Entblössung vollständig an ihrem Platz. Indess, warum

[1]) Wogegen Fröhner p. 176. Anm. 2.

soll sie es bei der Gruppierung mit Ares oder bei der Ergänzung mit dem Schilde nicht auch sein? Ihre Schönheit ist es ja, welche den Kriegsgott besiegt und ihn bewogen hat, ihr seine Waffen zu Füssen zu legen. Lag es also nicht vollkommen in der Aufgabe des Künstlers, diese Schönheit in ihrer unverhüllten Herrlichkeit darzustellen?

Aber selbst zugegeben, die Nacktheit sei nicht in der Situation begründet, liessen sich nicht vielleicht Beispiele aufbringen, dass man sich schon in der Blüthezeit der Sculptur bisweilen mit einer bloss künstlerischen Motivierung begnügte? Oder wie will man die Nacktheit der *Aphrodite im Parthenongiebel*, welch letztere doch von Overbeck ohne Bedenken als solche hingenommen wird, erklären? dadurch wenigstens nicht, dass die Göttin auf dem Schooss der Thalassa sitzt. Eine solche Vermischung von Wirklichkeit und Symbolik hat sich das fünfte Jahrhundert nicht erlaubt. — Auch die Entblössung der sterbenden *Niobetochter* im Vatican (Overbeck Plast. II. p. 51. Fig. 82 d) ist sachlich, soviel wir sehen können, nicht motiviert. Und ebendieselbe kann zum Beweis dienen, dass man nicht jedem Gewandumwurf des vierten Jahrhunderts nachrechnen darf, wie er entstanden. Denn hier noch mehr als bei der Aphrodite erwartet man ein unwillkürliches Herabsinken des Gewandes, während es in ähnlicher nur noch loserer Weise umgelegt ist und so nicht von den Schultern herabgesunken sein kann. — Damit soll die Behauptung, dass die ältere Kunst im Durchschnitt sorgfältiger motivierte, keineswegs umgestossen werden, nur dürfte die absolute Geltung, die ihr vindiciert wird, einigermassen zu beschränken sein.

Die Zweifel über die Haftbarkeit des Gewandes und den daran geknüpften Vorwurf eines Strebens nach Effect scheint Overbeck in der zweiten Ausgabe seiner Geschichte der griech. Plastik (II. p. 330) preiszugeben. In der That, wenn man aus diesem Grunde die Aphrodite von Melos in eine spätere Zeit versetzen wollte, so müssten noch vorher gar manche Motive zumal der Reliefs aus der Reihe der voralexandrinischen Bildwerke gestrichen werden [1].

Wir glauben im Gegentheil, dass die Einfachheit der Composition und das darin sich äussernde Stilgefühl nur bestätigt, was bereits die

---

[1] Wie viel mehr Absichtlichkeit liegt z. B. in der Entblössung der Amazone auf der Friesplatte des *Mausoleums* (Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 73 n) oder in Gewandmotiven wie auf der Metope des *Parthenon* (ebenda I. p. 296), um von der Balustrade des *Niketempels* und dem *phigalischen* Fries zu schweigen. Und wenn sich auch die Reliefbildner wegen der nothwendig zu erstrebenden Mannigfaltigkeit mehr Freiheiten in dieser Beziehung erlauben mochten als die statuarischen Künstler, so wird man doch zugeben müssen, dass eine Zeit, die den Tempelfries von Phigalia schuf, gar wohl auch was das Streben nach Effect betrifft, zu einer Gewandanlage wie die der melischen Aphrodite fähig war.

Conception offenbart. Man vergleiche alle Gewandmotive der Venusbilder und wähle die schönsten und edelsten heraus, und man wird schwerlich eines finden, das absichtsloser und natürlicher componiert wäre. Wir reden nicht von denen, wo das Gewand bloss zur Drapierung dient, obgleich sie wenigstens zeigen können, was für ganz andere Auswege dem Künstler zu Gebote standen, wenn er es auf möglichste Hervorhebung des Nackten abgesehen hatte. Aber auch da, wo das Gewand einfach den Unterkörper verhüllt, ist es bald ein den Faltenzug unterbrechender Ueberschlag, bald eine wirkungsvoll herabfallende Gewandmasse, bald sind es zierliche, vielleicht noch mit Fransen besetzte Zickzackfalten, oder gar wie vom Wind erregte Bauschungen, welche das Auge auf sich ziehen. Bei der melischen nichts, als was unmittelbar die Verhüllung erfordert: der schlichteste, anspruchsloseste Umwurf, aber allerdings mit jenem Sinn für Grösse und Klarheit angeordnet, welcher die Werke der Blüthezeit charakterisiert.

Es ist der einzige Typus, der die kunstgeschichtliche Lücke zwischen den älteren bekleideten und den jüngeren unbekleideten Aphroditebildern ausfüllen kann. Keinem anderen unter den halbbekleideten dürfte auch nur von ferne eine solche Stellung angewiesen werden. Wir hätten also bloss die Wahl zwischen der aller Wahrscheinlichkeit widerstreitenden Annahme, dass überhaupt kein solcher Uebergang von den bekleideten zu den nackten Statuen stattgefunden habe, und der fast ebenso verzweifelten, dass alle Denkmäler, welche diesen Uebergang bezeichneten, sammt den Nachbildungen verloren gegangen sind. Diess letztere wäre zwar noch denkbar. Wir haben ja auch von den völlig bekleideten, wenigstens in Marmor, keinen sicher aus jener frühen Zeit stammenden Typus. Der Zufall könnte es gewollt, und alle Spuren vorpraxitelischer Venusbilder vertilgt haben. Nimmermehr aber kann es Zufall sein, dass der einzige Typus, der seiner Conception und Composition nach an diese Stelle gehört, nun auch in allem Uebrigen einen Kunstcharakter aufweist, der nur im fünften und vierten Jahrhundert seine Analogieen hat [1].

Mit Recht wird in dieser Beziehung die Aehnlichkeit der Formgebung und Meisselführung hervorgehoben, die zwischen der Aphrodite von Melos und den Rundwerken der *Parthenon*-Sculpturen besteht. Man braucht nur die entblösste Schulter der liegenden Kekropstochter im Ostgiebel, und das Obergewand ihrer sitzenden Schwester oder noch eher der sogenannten Pandrosos mit den entsprechenden Theilen

---

[1] Vgl. darüber die vortreffliche Analyse Waagens. Kstw. und Kstl. in Paris, p. 108 ff.

unserer Statue zu vergleichen. Dieselbe schwellende, und doch masshaltende Muskelfülle, dieselbe Schärfe der Falten, im Nackten und in der Gewandung dieselbe Breite der Behandlung, dieselbe Verbindung vollkommenster Naturwahrheit mit höchster Idealität, endlich, was die Technik betrifft, dieselbe scheinbar mühelose Bewältigung des Steins.

Andrerseits ist freilich der Hauch von alterthümlicher Strenge, der noch über jene Statuen ausgegossen, und der zum Theil ihre Grösse bedingt, hier abgestreift. Die Proportionen sind etwas schlanker, das Fleisch weicher, die durch Phidias gewonnene Freiheit ist mit einer so kecken Bravour gehandhabt, dass sie stellenweise, wie an den Haaren und an manchen Particen des Gewandes fast als Flüchtigkeit und Nachlässigkeit erscheint. Kleine Unregelmässigkeiten erinnern noch an das lebende Modell [1].

Wenn insofern die Erfindung des Typus mit der Zeit, in welcher die Statue ausgearbeitet wurde, nicht völlig im Einklang zu stehen scheint, indem jene wohl noch ins fünfte, diese weiter hinab ins vierte Jahrhundert zu setzen ist, so fragt es sich, ob überhaupt noch von Originalität der letzteren die Rede sein kann. Ich glaube allerdings. Der Begriff des Typus im weiteren Sinne schliesst eine Mehrzahl von Originalen nicht aus. Bilder der halbbekleideten sieghaften Aphrodite sind von den Griechen gewiss viele und zu verschiedenen Zeiten gemacht worden. Die meisten werden sich wenig vom Typus der melischen entfernt haben. Sollten damit alle bis auf die erste und ursprüngliche zu Nachahmungen degradiert sein? Es ist ja gar nicht gesagt, dass wie beim olympischen Zeus das höchste Ideal immer durch einen einzigen genialen Wurf erreicht ward. Auch innerhalb der einzelnen Typen gab es eine Entwicklung und ein solches, jedenfalls hervorragendes Entwicklungsmoment in der Geschichte des Aphroditeideals muss unsere Statue gewesen sein. — Man pflegt den farnesischen Bacchustorso zu Neapel, den Pasquin, den Ilioneus, den Elgin'schen Eros u. A. [2] mit mehr oder weniger übereinstimmendem Gefühl als Originalwerke der Blüthezeit zu betrachten. Wenn das Kriterium hiefür in dem pulsierenden Leben besteht, das ihr Fleisch durchquillt, und in der Empfindung, die aus ihren Formen spricht, so möchte die Aphrodite von Melos an Originalität hinter keinem der genannten zurückzustehen haben.

Gegen diese seltene Frische und Lebenswärme der Arbeit können Bedenken, wie sie der Fundort bietet, als ob das Vorbild der römischen Wiederholungen nicht in dem entfernten Melos dürfe gesucht werden

[1] Fröhner Kat. p. 171. Ravaisson a. a. O. p. 208.
[2] Wozu ich auch die chiaramontische Niobide zähle.

Digitized by Google

(Overbeck Gesch. d. Plast. II. 328), kaum aufkommen. Am Ende müsste man sich noch mehr darüber wundern, wie dieses Meisterwerk der alten Kunst überhaupt nach dem unberühmten Melos gekommen, zumal in der römischen Kaiserzeit, wo Melos nichts mehr war, als darüber, dass Copieen von einer dort befindlichen Statue gemacht wurden. Das Vorhandensein von römischen Wiederholungen setzt gar nicht voraus, dass sich das Original ebenfalls in Rom oder in Italien befunden. Man half sich gewiss in hundert Fällen mit Hilfsmitteln aus zweiter Hand, sei's mit bereits vorhandenen Copieen, oder mit Abgüssen wie heut zu Tage[1]), sei's mit blossen Zeichnungen und Messungen; und erlaubte sich dann allerdings auch mannigfache Abweichungen, weil ohne unmittelbare Vergleichung des Urbildes das letztere doch nicht getreu wiederzugeben war.

Es scheint im Gegentheil sehr die Frage, ob unsere Statue in römischer Zeit noch über der Erde war. Oder wie soll man sich anders erklären, dass ein solches Werk dem allgemeinen Kunstraub entgieng? — Leider sind wir über die Geschichte von Melos zu mangelhaft unterrichtet, als dass sich daraus für die Zeitbestimmung der Statue irgend etwas entnehmen liesse. Wir wissen bloss, dass die Insel im peloponnesischen Krieg 416 von den Athenern aufs Grausamste behandelt, und mit Colonisten besetzt wurde, um beim Ende des Krieges die alten dorischen Bewohner wieder aufzunehmen. Ihre Blüthe erhielt ohne Zweifel durch diese Wirren einen gewaltigen Stoss, und man wird versucht, die Erwerbung eines so hervorragenden Kunstwerks lieber vor als nach jenen Zeitpunkt zu setzen, jedenfalls nicht unmittelbar hinter die Rückkehr der Dorier, mit der schwerlich ein Aufschwung der künstlerischen Bestrebungen verbunden war, während die athenische Herrschaft trotz ihrer kurzen Dauer eine gewisse Wahrscheinlichkeit als Entstehungszeit für sich hätte. Dem scheint aber der Stil, wie wir gesehen, zu widersprechen. Und bei genauerer Ueberlegung ist es auch ebenso wahrscheinlich, dass eine Statue, die so wohlerhalten auf uns gekommen, jene Stürme des peloponnesischen Krieges nicht durchgemacht habe. Das Unglück von 416 mag die Insel auf Jahrzehnte hinaus ruiniert haben; aber Aehnliches mussten auch andere griechische Staaten über sich ergehen lassen und sie haben sich doch wieder erholt. Warum sollte Melos allein so völlig aller Hilfsquellen beraubt gewesen sein, dass es an dem Kunstleben des vierten Jahrhunderts, als das benachbarte Paros ganz Griechenland mit seinem Marmor und fast möchte man sagen mit seinen Künstlern versah, keinen Theil nehmen konnte?

---

[1]) Ueber antike Gypsabgüsse siehe Welcker, Akad. Kunstmuseum (Einleitung). Kinkel Gypsabg. des Polytechnicums p. 95. Anm.

Also ein Hinderniss für die damalige Entstehungszeit der Aphrodite bietet weder die geographische Lage noch die Geschichte von Melos. Vielmehr wird jeder Unbefangene wenigstens so viel anerkennen, dass in dem griechischen Fundort ein neuer Wahrscheinlichkeitsgrund für ihren griechischen Ursprung liegt.

Wenn nun aber so Vieles zusammen kommt, was ihre Herleitung aus dem vierten Jahrhundert empfiehlt, während im Grunde nichts Erhebliches dagegen angeführt werden kann, so ist es wohl verzeihlich, dass man gern noch einen Schritt weiter geht, und fragt, ob etwa gar ein bestimmter Künstler als Urheber genannt werden kann, oder doch eine Kunstschule, aus der sie hervorgegangen. Wir geben zu, dass bei unsrer lückenhaften Kenntniss der alten Kunstgeschichte dergleichen specielle Bestimmungen sehr precären Werth haben, weil sie immer mehr oder weniger subjectiver Natur sind; doch ist eigentlich nur eine ziemlich beschränkte Zahl von Möglichkeiten gegeben.

Niemand wird bei der Schöpfung eines Göttertypus, zumal bei dem der Aphrodite, vorzugsweise an die peloponnesische Schule denken. Von den attischen Künstlern aber scheint Praxiteles seiner ganzen Richtung und seinen uns bekannten Venusbildern nach ausser Betracht zu fallen. So wird man, da es sich doch um einen Meister ersten Ranges und um einen Aphroditebildner handelt, fast nothwendig auf Skopas oder, wenn man weiter zurück greifen will, auf Alkamenes geführt.

Die Hoheit der Auffassung würde zu dem Kunstcharakter des einen wie des anderen stimmen. Zu beiden auch die kunstgeschichtliche Stellung, die wir den ersten halbbekleideten Statuen angewiesen (siehe oben p. 137 f.). Denn ob sie ans Ende des fünften oder an den Anfang des vierten Jahrhunderts fallen, wird nicht auszumachen sein. Was vielleicht noch eher zu Gunsten des Alkamenes spräche, wäre das Motiv des aufgestellten Fusses, welches, wo es bei Aphrodite vorkommt, mit dem meisten Recht als Tradition der phidiassischen Schule angesehen wird [1]; wie denn die Aphrodite des Alkamenes in den Gärten zu Athen gewiss nicht so gar verschieden von der melischen Statue war [2].

Mit Rücksicht jedoch auf die ungemein weiche und freie Ausführung, sowie auf die den besten Niobiden analoge Formen- und Gewandbe-

---

1) Skopas verwandte es bei einem Apollon, s. Overbeck Schriftquellen No. 1168—70. Ein solcher auf der Chablais'schen Herme (abg. Gerh. Ant. Bildw. Tf. XLI).*

2) Bursian Gr. Kunst in der Halle'schen Encycl. p. 440. — Jul. Braun (Gesch. d. K. II. p. 596 f.) wollte sie sogar für identisch nehmen; aber was für ein Zufall müsste gewaltet haben, wenn die Statue des Alkamenes, die noch zu Lucian's Zeit an Ort und Stelle in Athen war, auf der Insel Melos wieder zu Tage kam. Und dann scheint sie, da Phidias die letzte Hand angelegt haben soll, noch zu Lebzeiten dieses Künstlers gearbeitet, was für die melische Statue eine allzu hohe Datierung. Urlichs Skopas p. 122) fasst die letztere als ein Product (Nachbild?) aus der Schule des Alkamenes.

handlung glauben wir uns mit Waagen und mit der Mehrzahl der Archäologen für Skopas oder die Schule des Skopas entscheiden zu müssen [1]. Jedenfalls kann der leidenschaftslose Ausdruck nicht als Hinderniss betrachtet werden [2]. Die Vorliebe für pathetische Gegenstände konnte den Künstler abhalten eine Aphrodite zu bilden. Sobald er sich aber die Aufgabe wirklich stellte, wie er es überlieferter Massen mehr als einmal gethan hat, dann musste er auf die Darstellung leidenschaftlicher Bewegtheit so gut wie jeder Andere verzichten. An die mit Pothos gruppierte auf Samothrake (oben p. 13. No. 2) kann natürlich nicht gedacht werden. Aber auch zu der Venus nuda im Tempel des Brutus Gallaecus zu Rom ist unsrer Ansicht nach jede Beziehung unmöglich, erstens weil das nuda gewiss völlige Nacktheit bezeichnet, und zweitens weil nicht abzusehen, wie diese Statue in der späteren Kaiserzeit nach Melos sollte gekommen sein.

Da nun die erwähnten stilistischen Vorzüge nicht dem Skopas ausschliesslich, sondern der ganzen durch ihn vertretenen Zeit und Kunstrichtung angehören und es wohl auch ausser ihm Bildhauer gab, denen die Erfindung eines solchen Werkes darf zugeschrieben werden, so muss es bei der allgemeineren Fassung, dass die Aphrodite von Melos wahrscheinlich in der Schule des Skopas entstanden, sein Bewenden haben [3].

Erst als das Manuscript dieser Arbeit bereits eingeschickt war, ist dem Verfasser die Schrift von V. Valentin: Die hohe Frau von Milo, zu Gesichte gekommen. In derselben wird der Versuch gemacht, durch eine eingehende Analyse der Körperstellung und des Gewandes nachzuweisen, dass der Statue eine dramatische Darstellungsweise zu Grunde liege. Weder die complicierte und energische Bewegung, noch das im Sinken begriffene Gewand sollen ein Verharren in diesem Zustand als denkbar erscheinen lassen. Es sei also nur ein aus einer Handlung oder einem Vorgang herausgegriffener Moment und zwar, wie das auffallende Zurückweichen des Oberkörpers beweise, die Abwehr gegen

[1] Dieser Ansicht, die zuerst Waagen (Kstw. u. Kstl. in Paris 1839, p. 110 ff.) geistvoll begründet, haben sich mit grösserem oder geringerem Vorbehalt Welcker (A. D. I. p. 440), Jahn (Sächs. Ber. 1854, p. 194), Stark (ibid. 1860, p. 8), Wieseler (Denkm. d. a. K. II. p. 143), Schnaase (Gesch. d. bild. Kst. zweite Ausgabe II. p. 234), Kinkel (Gypsabg. d. Polyt. p. 88) u. A. angeschlossen. Wieseler bloss für das Urbild, das er mit der nuda Venus des Skopas zu indentificieren und mit dem sitzenden Ares desselben Meisters zusammen zu stellen geneigt ist.

[2] Wie es von Bursian geschieht in der Halle'schen Encyclop. 1865, p. 440. Anm. 36.

[3] Ganz haltlos ist die Hypothese von Claudius Tarral, der sie als Werk des Agesandros, des Meisters des Laokoon, fassen wollte, bloss weil die Inschriftplatte die Lesung dieses Künstlernamens gestattete. Ob das in der Allgem. Augsb. Zeitung 1861, p. 288 angekündigte Buch von Tarral je erschienen, ist mir nicht bekannt.



einen von der linken Seite herkommenden Angriff. Aus dem nothdürftig noch vom linken Bein gehaltenen Gewand müsse man schliessen, dass der Angriff auf die Keuschheit der dargestellten Figur gerichtet sei. Ob Aphrodite oder Jemand anders, sei zweifelhaft. — Valentin gruppiert sie daher mit einer männlichen Figur, eventuell mit Ares, welcher vorschreitend den rechten Arm der Göttin gefasst hält, um sie am Ergreifen des sinkenden Gewandes zu hindern, während er zugleich, von ihrem entschlossenen Blick getroffen, wie ehrfurchtsvoll auf die Seite weicht (siehe seine Abbildung auf der beigegebenen Tafel 4).

So viel Wahres die Schrift im Einzelnen enthält, und so richtig der Gang der Untersuchung, so halten wir das Resultat doch für gänzlich verfehlt; verfehlt zunächst den Versuch, die dramatische Auffassung der Statue nachzuweisen, und dann natürlich Alles, was aus dieser falschen Prämisse weiter abgeleitet wird. — Mag das Körpermotiv immerhin von complicierter Natur sein, die Möglichkeit eines Verharrens in dieser Stellung kann nicht bezweifelt werden; der Schwerpunkt fällt nicht ausserhalb der Figur, und die Stellung ist vollkommen sicher, sobald man dem linken Fuss, wie es schon aus ästhetischen Gründen geboten, irgend eine Unterlage giebt, statt ihn in peinlichster Weise auf die vorderen Ballen treten zu lassen. In Betreff des Gewandes ist es eine durchaus überflüssige Frage, ob dasselbe haften kann oder nicht. Es handelt sich einfach darum, ob es haftend oder fallend dargestellt ist; und dass in der That ersteres der Fall, muss jeden Unbefangenen der Augenschein lehren. Es ist haftend dargestellt, so gut wie bei der mit ihrer Toilette beschäftigten Venus der *V. Albani* (b. No. 3), wo das Gewand noch tiefer sitzt, und wo doch für das Fallen gewiss kein vernünftiger Grund mehr vorhanden wäre. Allerdings trägt die Haltung des linken Beines, wie der Verfasser geltend macht, viel zur Sicherung des Gewandes bei; allein damit ist keineswegs bewiesen, dass diess der einzige Zweck dieser Haltung sei. Die dadurch hervorgebrachte Spannung hat ihre genügende Erklärung in sich selber. Sie beruht auf plastisch-ästhetischen Gründen, auf dem Princip, die Formen des Körpers hervortreten zu lassen, welches z. B. bei den sitzenden Jungfrauen am Parthenongiebel zu ganz ähnlichen Spannungen geführt hat. Am allerwenigsten bietet der Gesichtsausdruck eine Handhabe für die Annahme eines dramatischen Charakters. Die stolze Ruhe des Antlitzes ist auch nicht durch einen Hauch von leidenschaftlicher Erregung getrübt.

Wenn dann Valentin auf die Frage nach dem Wer zu sprechen kommt, so mag zugegeben werden, dass aus dem Typus an sich die Venusbedeutung nicht ganz unzweifelhaft hervorgeht. Aber dieselbe vergleichende Methode, die uns dieses negative Geständniss abnöthigt,

giebt uns in der florentinischen Gruppe, in der torlonischen Statue und in der vom Verfasser fast stillschweigend übergangenen capuanischen Analogieen an die Hand, deren positive Beweiskraft man unmöglich verkennen kann. Denn am Ende sind die wesentlichsten Merkmale nicht sowohl das Zurückweichen des Oberkörpers und die Spannung des Gewandes, sondern die ganze Haltung, zumal der Arme und der Beine, und die Art, wie der Mantel ungeknotet um den Leib geworfen. Aus der Verschiedenheit der Körperaxe ist vielleicht auf ein verschiedenes Motiv zu schliessen; aber ebensogewiss aus den sonstigen Uebereinstimmungen und dem wenigstens in nichts widersprechenden Typus auf die Gleichheit der Person.

Der Valentin'sche Ergänzungsvorschlag müsste übrigens auch dann aufgegeben werden, wenn die Prämisse der dramatischen Darstellungsweise besser begründet wäre als sie es ist. — Zu Repräsentanten der sinnlichen Lust haben die griechischen Künstler nicht Götter oder an Hoheit den Göttern ähnliche Figuren gewählt, sondern dazu war das Geschlecht der Satyrn gut genug. Ausserdem leidet die Gruppe an der doppelten Unklarheit, dass die auf die Schulter des Mannes gelegte Hand einen nichts weniger als zurückweisenden, vielmehr ganz freundschaftlichen Charakter hat, und dass andrerseits aus der Bewegung des Mannes die supponierte Absicht, das Wegreissen des Gewandes, nicht erkannt wird. Endlich hat der Blick der Aphrodite in Wirklichkeit eine solche Richtung, dass der Angreifer eine weit vorgebeugtere Stellung einnehmen müsste, wenn sich ihre Blicke begegnen sollten. In diesem Fall ist aber nicht abzusehen, wie noch eine erträgliche Gruppe herauskäme.

Was die Zeitbestimmung betrifft, so gelangt Valentin ungefähr zu demselben Resultate, zu dem wir oben geführt worden sind. Nur glaubt er, dass jetzt erst durch den Angriff des Mannes die bisher unerklärte Entblössung sachlich motiviert, und eben in dieser genauen Motivierung ein fester Anhaltspunkt für den frühen Ursprung der Statue (zwischen Phidias und Praxiteles) gefunden sei. Wir gestehen, mit dem besten Willen nicht einsehen zu können, worin die Motivierung besteht. Das Gewand ist nicht von den Schultern herabgefallen; es ist um den Leib geworfen, und hat von Anfang an nur den Unterkörper verhüllt. Wenn der Künstler andeuten wollte, dass es früher mehr bedeckte, dass auch der Oberleib damit bekleidet war, so hätte er ihm nie und nimmer diese Anordnung gegeben. Er hätte zum mindesten noch einen Zipfel auf der linken Schulter oder dem linken Arme ruhen lassen.

Durch die Valentin'sche Schrift wird daher das oben Gesagte in keinem wesentlichen Punkte alteriert.

b. Wiederholungen der Aphrodite von Melos.[1])

1°. Die Aphrodite von Capua. — Am nächsten, was die Composition, weniger, was den Charakter betrifft, steht die Venus von Capua in *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 98; abg. Millingen Anc. uned. Mon. II. 5. Mus. borb. III. 54. Gerhard Ant. Bildw. Tf. 10. Braun Kstmythl. Tf. 75. Müller Denkm. d. a. K. II. 268. Clarac pl. 598). Von griechischem Marmor, 1,78 M. hoch. Ergänzt die Nase, die Arme, die Zipfel des Mantels und der Eros, also fast grade so weit erhalten wie die Aphrodite von Melos, nur dass die Gewandpartie über dem aufgestellten Bein noch mehr beschädigt. Dafür ist der Ansatz des linken Armes, sowie der linke Fuss, hier mit einem Helme darunter, noch vorhanden. (Siehe die Abbildung der unrestaurierten Statue bei Millingen, wo sie besonders gut mit der melischen pl. 6 verglichen werden kann, und in d. Denkm. d. a. Kunst.) Sie ist vorgebeugter als jene und mehr nach links gewandt, das aufgestellte Bein weniger vortretend, von einer fast schwächlichen Haltung, die hintere Profillinie ist runder. Das Gewand bildet an seinem oberen Rand keine horizontale, sondern eine von rechts nach links aufsteigende Linie, sodass von der rechten Hüfte ein grösserer Theil als bei der melischen, von der linken ein kleinerer entblösst ist. Auch fällt das Gewand nicht so weit auf den rechten Fuss herab. Die Haare sind mit einer Stirnkrone geschmückt. — Die grossen Formen der melischen sind ins Elegante umgesetzt, gleichsam zum Motiv der Bespiegelung herabgestimmt, welches dem Blick und der Senkung des Hauptes nach am ehesten hier vorausgesetzt wird. Auch der Helm, auf den sie ihren Fuss setzt, ist (als ein dem Schild entsprechendes Waffenstück) der Annahme der Bespiegelung günstig. Bei gleicher Ergänzungsweise würde sie also in einem ähnlichen künstlerischen Verhältniss zur melischen Aphrodite stehen wie die mediceische zur capitolinischen, nur dass ein viel grösserer Unterschied in der Ausführung.

In der jetzigen Restauration (s. Clarac pl. 598), die von Angiolo Brunelli herrührt und die in Beziehung auf die Arme keine glückliche genannt werden kann[2]), ist ihr nach angeblichen Fussspuren auf der Basis ein Eros beigegeben, und da die Basis sich allerdings weiter als für die Figur nothwendig, nach rechts erstreckt[3]), so muss wohl etwas dort

1) Vgl. darüber Jahn Sächs. Ber. 1861, p. 122 ff.

2) Er scheint sich die Göttin dem Eros einen Auftrag gebend gedacht zu haben, wie übrigens auch Welcker (A. D. I. p. 444) das Motiv deutet, und Finati (Reg. Mus. borbon. p. 224) sogar specialisiert.

3) Siehe Friederichs Baust. p. 335.

gestanden haben. Zur Bestätigung des Eros wird eine *Münze* angeführt (abg. bei Vaillant Numismata imperat. in col. percussa II. 51), wo Venus ebenfalls sich im Schilde des Mars spiegelnd dargestellt ist; der Eros neben ihr streckt jubelnd die Arme empor. Indess ist die Beziehung der Münze, wo Venus den Schild frei hinaus hält, zur Marmorgruppe, wo dieser aufs Knie gestellt war, nicht ausser Zweifel. Der Eros (oder gar nur ein Pfeiler) könnte auch als Stütze des Schildes gedient haben, wie die zu ähnlichem Zweck verwendeten Genien bei den Victorien (siehe unten).

Was ihre Entstehungszeit betrifft, so hat Millingen und haben nach ihm Andere [1]) auf cäsarische Zeit schliessen wollen, da die sich im Schilde spiegelnde Venus auf Münzen von Korinth als der Colonia Julia vorkommt (oben p. 146), Capua aber ebenfalls eine Colonie Cäsars war. Indess ist die Uebereinstimmung des statuarischen Werkes mit den Münzen, wie schon bemerkt, nur eine sehr allgemeine. Seine Erfindung, resp. die Benützung der Aphrodite von Melos zum Motiv der Selbstbespiegelung, ist vielmehr höher hinauf in alexandrinische Zeit, die Ausführung dagegen später als Cäsar zu setzen. Ihr künstlerischer Charakter zeigt einen gänzlichen Mangel jenes unmittelbaren, nur an griechischen Werken sich offenbarenden Lebens. Dass sie aber nicht einmal der früheren römischen Zeit angehört, beweist die Unterhöhlung der Haare, die charakterlose, nichts weniger als scharfe Bildung der Falten, die schon bisweilen in jene Augen auslaufen, wie sie an den Werken des spät-römischen Stils gewöhnlich sind, endlich die Bezeichnung des Augapfels. Da nun das Amphitheater von Capua, wo sie gefunden wurde, unter Hadrian eine glänzende Erneuerung erfuhr, so scheinen äussere und innere Gründe für den Anfang des zweiten Jahrhunderts als Entstehungszeit zu sprechen.

2°. Weit geringer ist die Replik im Cafehaus der *Villa Albani*, jetzt Torlonia (im Kat. von 1869, No. 733; abg. Clar. pl. 602). Von lunensischem Marmor, 1,93 M. hoch, mit aufgesetztem Kopf und falsch ergänzten Armen, aus einem Salbgefäss Oel in die rechte Hand giessend [2]). Dass es eine wenn auch ungenaue Wiederholung der melischen, geht aus der ganzen Anlage namentlich der Gewandung deutlich hervor. Nur hatte sie schwerlich jemals einen Schild auf das Knie gestützt, indem das an dieser Stelle vollkommen erhaltene Gewand keine Spur eines fremden Gegenstandes zeigt. Der ergänzte linke Fuss, der jetzt fast

---

[1]) Welcker A. D. I. p. 438.

[2]) Zur Rechtfertigung dieser Restauration könnte indess die unten genannte Dresdner *Gemme* angeführt werden (Hettner Kat. p. 102. 59).

zwecklos auf die Zehen erhoben ist, wird wohl ursprünglich auf einem Gegenstand aufgestellt gewesen sein.

3°. Eine fernere Replik ist der von den christlichen Wallfahrern gesteinigte und daher entsetzlich verstümmelte Torso von *Trier* (abg. in den Jahrbüchern des rheinländischen Vereins für Alterthumswissenschaft XIII. Tf. 2), welchen Florencourt (ebenda p. 129) zuerst als Venus erkannte[1]). Von Kopf und Armen sind nicht einmal mehr die Ansätze oder Brüche zu sehen. Unten ist er bis zur Mitte der Schienbeine erhalten.

4°. Ein prächtiger Torso befindet sich in *Smyrna* beim sog. Dianenbad, in dessen Teich er gefunden wurde. Aus parischem Marmor, mit der Basis 1,20 M. hoch. Von grossartigem Faltenwurf, der linke Fuss auf einen (noch erhaltenen) Helm gesetzt. Der Oberkörper war in den vom Gewand verhüllten unteren eingelassen, wie diess an einer rechteckigen Oeffnung für den Zapfen sich zeigt. (Stark in der Beil. zur Allg. Ztg. 1872, p. 5166.)

5°. Im *brit. Museum* ein sehr hübscher und unverkennbar den melischen Typus wiedergebender kleiner Torso von Knidos, daher unter dem äusseren Porticus aufgestellt. Bloss die obere Hälfte des Oberkörpers mit dem Ansatz der Arme. 10—12 Cent. hoch[2]).

Entferntere Wiederholungen siehe unter d.

c. Der Typus der melischen Aphrodite in Gruppierungen mit Ares.

In der römischen Zeit — wenigstens ist es nicht früher naohzuweisen — finden wir den Typus der melischen Aphrodite nun auch zu Gruppierungen mit Ares, resp. zu Darstellungen von Gatten oder Liebespaaren unter diesem Titel verwendet.

Nachdem der Aphroditebegriff im Lauf der Zeiten fast ganz in den der Liebesgöttin aufgegangen, war es natürlich, dass man bei den Darstellungen gern eine unmittelbare Liebesbeziehung hervortreten liess. In den meisten Fällen begnügte man sich mit der Beigabe eines Eros. Hier dagegen wurde der Gegenstand der Liebe selber hinzugefügt, und

---

[1]) Vgl. O. Jahn in den Sächs. Ber 1861, p. 124. Anm. 35.

[2]) Nach Fröhner (Notice de la sculpt. ant. du Louvre I. p. 171, war die Statuette an einen Cippus gelehnt, wovon ich nichts bemerkt habe. — Ueber eine schöne und grosse Terracottenfigur der Sammlung Campana, j. im *Louvre*, welche den Tarral'schen Restaurationsversuch (mit Apfel in der Hand und Mercursherme zur Seite) bestätigen soll, siehe Valentin Die hohe Frau von Milo p. 17.

so entstand jene Gruppe der Venus und des Mars, wo die erstere nicht mehr die Waffen des Kriegsgottes in den Händen, sondern den durch Liebe besiegten Kriegsgott selber umschlungen hält.

Es hat sich uns bei der Betrachtung der melischen Statue als wahrscheinlich herausgestellt, dass ihr Typus nicht ursprünglich für die Gruppe erfunden wurde. Aehnliches möchte von dem des Ares gelten, indem das beste und früheste Exemplar, die *borghesische* Statue (Clar. pl. 263), keine Spuren einer Nebenfigur zeigt. Doch muss man allerdings gestehen, dass dann der Zufall dem Erfinder der Gruppe auf merkwürdig günstige Weise entgegen gekommen ist, und ihm ein Material geboten hat, das kaum geschickter für die Composition hätte gestaltet werden können. Die höhere Auffassung des Venuscharakters, die nicht mehr dazu passte, war ja in den Repliken der melischen ohnehin schon beseitigt worden. Uebrigens ist es leicht möglich, dass schon von diesen die eine oder die andere zu einer Gruppe gehörte, indem die sich berührenden Theile sowie die Basen bei allen entweder ergänzt oder verloren sind.

Von nachweislichen Gruppen sind nur sehr mittelmässige Reproductionen vorhanden und diese mit wenigen Ausnahmen Porträts. Aus dem letzteren Umstand erklärt sich am einfachsten die auch hier nicht seltene vollständige Bekleidung.

1°. In *Poggio Imperiale* zu Florenz (abg. Clar. pl. 634. Müll. Denkm. d. a. K. II. 290). Die Venus im Körper- und Gewandmotiv noch so ziemlich der melischen entsprechend, auch, wie es scheint, als wirkliche Göttin gefasst. Doch sollen die Abbildungen viel zu gefällig, die Gruppe zusammen geflickt und von geringer Arbeit sein (siehe Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 391).

2°. In der *Villa Borghese*, Zimmer des Tyrtäus (Beschreibung Roms III. 3. p. 254; abg. Nibby Mon. scelti 44)[1]. Kleine, stark ergänzte Marmorgruppe von ziemlich guter Arbeit, mit einem Eros auf der rechten Seite. Venus ebenfalls noch mit nacktem Oberkörper und die Gewandanlage wenigstens der Abbildung nach nicht verändert. Die männliche Figur Porträt.

3°. Im *Capitol*, grosser Saal (abg. Clar. pl. 634). Von pentelischem Marmor, 1,85 M. hoch, von geringer Arbeit. Venus in einem doppelt gegürteten Aermelchiton, der an den Füssen wieder unter dem Himation hervorkommt. Beide Figuren Porträts, vielleicht Hadrian und Sabina.

---

[1]) Also nicht unediert, wie es bei Overbeck a. a. O. heisst.

4°. Im *Louvre* (Kat. v. Clar. No. 272. Fröhner No. 131; abg. Visconti Mon. scelti Borgh. pl. 9. Clar. pl. 326), aus Villa Borghese stammend, von griechischem Marmor, 1,81 M. hoch. Verhältnissmässig gut erhalten, indem bloss der rechte Vorderarm der weiblichen Figur und von beiden die linken Hände neu sind. Die erstere, deren Kopf aufgesetzt, steht fast ganz im Profil, wieder in einen Aermelchiton gekleidet; das Himation ruht mit dem einen Ende auf ihrer linken Schulter. — Dass es sich nicht um die Besänftigung des Coriolan durch seine Gattin Volumnia handelt, wie früher angenommen wurde, braucht kaum gesagt zu werden. Die Köpfe sind Porträts aus dem antoninischen Zeitalter und haben eine entfernte Aehnlichkeit mit Marc Aurel und Faustina.

5°. Im *Museo Chiaramonti* (Kat. No. 627, unediert), circa 2′ hoch. Die weibliche Figur ganz bekleidet, mit einem Mantelzipfel auf der linken Schulter; ausserdem im Köpermotiv insofern abweichend, als sie die Beine übereinandergeschlagen hat. Ohne die Gruppierung mit einer männlichen Figur würde man die Beziehung zur melischen Aphrodite kaum mehr darin erkennen. Die männliche Figur ist übrigens ganz zusammengesetzt, so dass die Gruppe vielleicht erst durch Restauration zu einer solchen geworden. Beide Köpfe Porträts.

6°. *Ebenda* (Kat. No. 370) ein Mars, welcher den Theil einer ähnlichen Gruppe gebildet haben soll, indem auf seiner Brust und linken Schulter die Reste von zwei fremden Händen erhalten. Von guter Arbeit.

Dieselbe Zusammenstellung findet sich ferner auf Sarkophagreliefs:

7°. In *Pisa* (abg. Lasinio Scult. del Campo santo 91).

8°. In der Sammlung *Mattei* zu Rom (abg. Raoul Rochette Mon. inéd. pl. 7. 2).

9°. Auf dem Fragment eines Sarkophags im *Pal. Colonna*, ins Piedestal einer Aphroditestatue (nackte Anadyomene) eingelassen; die weibliche Figur mit nacktem Oberkörper (siehe Beschr. Roms III. 3. p. 170. Overbeck Gesch. d. Plast. II. p. 392).

10°. Auf der Schmalseite eines *giustinianischen* Sarkophags (Gall. Giust. II. 103), Venus allerdings mit entblösstem rechten Bein, sonst aber in der gleichen Stellung.

11°. Auf zwei *Florentiner Gemmen* (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 291 und Millin Gall. myth. 43, 169, die letztere fälschlich als capitolinische Gruppe bezeichnet), Venus das eine mal auf eine Weltkugel, das andere mal auf einen niedrigen Pilaster tretend. Auf der ersteren ist die Umarmung ziemlich ungeschickt gegeben [1].

---

[1]) Beide sind jetzt nach Photographien von Gypsabgüssen bei Valentin Die hohe Frau von Milo Tf. IV. 11 u. 12 abgebildet. Die mit der Weltkugel wird aber zu Gunsten seines Restaurationsvorschlags offenbar falsch gedeutet (als den Mars zurückweisend).

12°. Auf *Münzen* der jüngeren Faustina mit der Aufschrift Veneri victrici (Müll. Denkm. d. a. K. II. 291 a), ohne Aufstellen des Beines.

Vielleicht hatte auch *Ovid* ein solches Werk vor Augen, wenn er Trist. II. 296, nach der von Bentley und Haupt verbesserten Lesart sagt:

Venerit in magni templum, tua munera, Martis,
Stat Venus Ultori iuncta, vir[1]) ante fores[2]).

In diesem Fall könnte die Erfindung unsrer Gruppe jedenfalls nicht später als Augustus fallen. Dass die Zusammenstellung von Venus und Mars sich viel weiter zurückverfolgen lässt, haben wir oben gesehen (p. 144). Für Italien kommt als ältestes Beispiel der Tempel in Betracht, der beiden Göttern im Jahre der trasimenischen Schlacht 217 geweiht wurde (Liv. XXII. 9, vgl. Preller Röm. Myth. p. 392). Aber wo nicht ausdrücklich von einer Gruppierung die Rede ist, können auch ganz andere Darstellungsweisen gemeint sein. Später wurden alle möglichen Venustypen mit Mars zusammengestellt. Man vergleiche z. B. die mit dem Spiegel auf dem pompejanischen Wandgemälde bei Helbig No. 70. abg. Atlas Tf. III. a.

Ganz allgemein aufs Privatleben übertragen, als eine Zusammenstellung von Mann und Ehegattin, und mehr nur mit den eben besprochenen Porträtgruppen als mit den ursprünglichen Göttertypen verwandt, erscheint das Motiv auf einem Relief der *Villa Albani* (Cafehaus): der Mann vollständig bekleidet und nicht mehr als Mars gedacht, die Frau dagegen der Venus in der kleinen chiaramontischen Gruppe (No. 5) entsprechend; ebenfalls mit gekreuzten Beinen.

Uebrigens konnte ein Künstler leicht auch ohne Vorbild auf die Composition in ihren allgemeinen Zügen verfallen. Ich weiss z. B. nicht, ob man die ähnliche Zusammenstellung des Poseidon und der Amphitrite auf dem Mosaik des *Louvre* (abg. arch. Ztg. 1860. Tf. 144) auf unsere Gruppe zurückführen darf[3]).

d. Aphroditedarstellungen mit aufgestelltem Fuss.[4])

Das Motiv des aufgestellten Fusses ist so charakteristisch, dass es

[1]) Nämlich Vulcan.

[2]) Reifferscheid in den Annal. 1863, p. 368 möchte diese Verse eher in Verbindung mit der Reliefdarstellnng auf einem Altar von *Civita Castellana* bringen, wo allerdings neben Venus und Mars auch noch Vulcan dargestellt ist, aber eben mit und neben ihnen nnd ohne dass die beiden ersteren näher mit einander gruppiert sind, während bei Ovid bestimmt zwischen der Gruppe des Mars und der Venus einerseits und dem Vulcan ante fores andrerseits unterschieden wird.

[3]) Dass sie sich indess nicht ganz von selber darbot, zeigen die früher erwähnten etruskischen Gruppen (oben p. 47), wo Venus auf der linken Seite steht.

[4]) Ueber die symbolische Bedeutung des aufgestellten Beines s. Jahn Arch. Aufsätze p. 38. Nuove Mem. d. Inst. 1865, p. 279.

Digitized by Google

auch bei verschiedenem Umwurf des Gewandes und verschiedener Haltung der Arme eine gewisse Verwandtschaft bedingen würde. Eine Aufzählung der betreffenden Denkmäler zeigt, dass abgesehen etwa von ein paar ganz bekleideten (oben p. 99. No. 1 u. 2), in der That nicht bloss eine allgemeine Verwandtschaft, sondern meist eine unmittelbare Abhängigkeit vom melischen Typus stattfindet.

Um mit den lebensgrossen Marmorstatuen zu beginnen, schicken wir ein paar Porträtfiguren voraus, die unter dem Bild der siegreichen Venus dargestellt sind:

1°. Im oberen Gang des *capitolinischen Museums* (abg. Mus. Capit. III. pl. 54. Clar. pl. 607), vor der Porta Capena zu Rom gefunden, von griechischem Marmor, 1,82 M. hoch. Der aufgesetzte und nicht zugehörige Kopf wird auf Marciana, die Schwester des Trajan, gedeutet. Der jetzt in die Seite gestützte rechte Arm ist ganz, der linke oberwärts gesenkte zur Hälfte neu, beide also von Anfang an von denen der melischen verschieden. Der bei letzterer über den linken Schenkel fallende Gewandzipfel war hier, wie es scheint, über den linken Arm geschlagen.

2°. In der *pamfilischen* Sammlung (abg. Clar. pl. 634 B), von griechischem Marmor, 1,42 M. hoch. Das Gewand ähnlich umgelegt, wie bei der vorigen. An der linken Seite jetzt eine Herme ergänzt, deren Bedeutung und Berechtigung zweifelhaft; denn die linke Hand konnte nach dem Ansatz des Armes nicht wohl darauf gestützt sein (wie etwa bei der nächstfolgenden). Der aufgesetzte Kopf soll der Julia Soaemias gleichen. Der grösste Theil der Arme fehlt.

3°. Eine Porträtfigur vermuthet Clarac auch in der pl. 605 abgebildeten, den linken Fuss mehr auf die Zehen als auf eine Erhöhung stellenden *torlonischen* Statue, welche in der Haltung des rechten Armes mit der capitolinischen (No. 1) übereinstimmt, während sie die linke Hand auf einen niedrigen Pfeiler stützt (vgl. den Typus der sog. Amymone Cap. 24). Das Gewand ruht mit einem Ende auf der linken Schulter. Ueber die Restaurationen weiss Clarac nichts.

Sodann folgende kleinere, meist fragmentarisch erhaltene oder mangelhaft beschriebene Denkmäler:

4°. Im Antiquarium zu *München*, dritter Saal (Führer v. Christ p. 50), auf einer Wandconsole stehend, nicht ganz zwei Fuss hoch. Ergänzt, so viel ich sehen konnte, der Kopf, der rechte Arm, der linke Vorderarm mit dem Schild, das linke auf einen Helm gestellte Bein. Das Gewand ist über den linken Arm geschlagen und lässt das linke Bein nackt (wohl von Anfang an). Die Arbeit der antiken Theile scheint nicht schlecht.

5°. In *Vienne* ein kleiner weiblicher Torso, der auf die Haltung der capuanischen Venus hinzudeuten scheint. (Benndorf im arch. Anz. 1865, p. 76.)

6°. In *Argos*, unterhalb des dortigen Theaters gefunden, eine nach ungefährer Schätzung über zwei Fuss hohe Statuette ohne Kopf und Arme, der linke Fuss auf einen sich darunter krümmenden Vogel, wahrscheinlich einen Schwan, gesetzt [1]. Von guter Arbeit. (Siehe Conze im arch. Anz. 1858, p. 198.)

7°. Zweifelhafter Natur ist der Untertheil einer *athenischen* Statuette (Kekulé Die ant. Bildw. im Theseion No. 179), möglicherweise das Motiv der Aphrodite von Melos in umgekehrter Richtung [2]. Der aufgestellte rechte Fuss fehlt.

8°. Terracotten. — Im *Louvre* (Glastisch des kleineren Terracottensaales) eine 15—18 Centimeter hohe Figur, der die Extremitäten fehlen. Hinten geht das Gewand etwas weiter hinauf als an den Marmorstatuen.

Auch unter den Terracotten von Centorbi in Sicilien (Gerhard in den Annal. 1835, p. 46) befinden sich dergleichen halbnackte Figuren.

9°. Zwei davon, das eine Bein auf ein Schmuckkästchen gesetzt, in der Sammlung *Serra di Falco*.

10°. Das schönste (ohne Schmuckkästchen) beim Fürsten von *Anglona* in Neapel (vgl. Gerhard a. a. O. Anm. 1).

11°. Eines derselben befindet sich jetzt in *Wien* (Kat. v. Sacken u. Kenner p. 254), 9³/₄" hoch. Die Arme nach abwärts gestreckt, um den Schild zu halten, oder dem Eros entgegen. Der Gegenstand unter dem linken Fuss nicht kenntlich.

12°. Von *Gemmen* vgl. den schon oben bei der albanischen Statue (p. 161. Anm. 2) erwähnten Dresdner Achat: Venus in der Stellung der melischen, mit dem Fusse auf einer Kugel, scheint Salbe aus der einen Hand in die andere zu giessen.

13°. Phönizische *Münzen* (abg. u. And. Lajard Rech. Pl. XXV. 10 u. 12) mit einer auf eine Prora tretenden ein kreuzartiges Scepter haltenden Göttin.

Wenn man das Motiv der melischen Aphrodite noch weiter verfolgen und auch solche Werke in den Kreis der Betrachtung ziehen will,

[1] Vgl. die anmuthige aber schwerlich für Aphrodite zu nehmende Statuette des *Louvre* (Clar. pl. 345. Unten Cap. 18 b. 1. Gruppe) und die ganz bekleidete Marmorfigur im Besitz des Bildhauers Prof. *Wolf* in Rom (Benndorf und Schöne Die ant. Bildw. des lat. Mus. No. 12. Arch. Anz. 1870, p. 119. 23).

[2] Vgl. den *Leydener* Torso bei den sich schmückenden Aphroditen (Cap. 18 b. 2. Gruppe), wo ebendasselbe in Beziehung auf den Obertheil vermuthet wird.

Digitized by Google

die in Stellung und Gewandung grössere Abweichungen zeigen, eben desshalb aber wahrscheinlich auch keine Aphroditen mehr sind, so wären namentlich eine Anzahl Figuren zu nennen, die gleich jener den Fuss aufstellen, aber höher als die bisher genannten und dem entsprechend auch mit vorgebeugterem Oberleib.

So eine Statuette der *Candelabergalerie* (Clar. pl. 752. 1830), aus den Funden von Tor Marancio, von griechischem Marmor, 0,63 M. hoch. Sie hat das linke Bein auf eine umgestürzte Vase gesetzt und den Arm aufs Knie gelegt. Wie es scheint, vollkommen erhalten, sammt der Guirlande in der Linken; der Vase nach ein Brunnenmotiv.

Aehnlich ein paar hübsche Terracotten, z. B.:

In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Sammlung Janzé 91. Der Fuss auf einen Cippus gestellt.

Im Antiquarium zu *Berlin*: Glasschrank E.

In *Karlsruhe* (Kat. v. Fröhner No. 383), 25 Cent. hoch.

Im *brit. Museum*, Schrank 58. 59; hier mit erhobener und gegen den Kopf bewegter Rechten.

Ob es wirkliche Aphroditebilder oder blosse Nymphen, ist nicht mit Gewissheit zu sagen. Doch scheint das letztere wahrscheinlich, zumal bei der Marmorstatuette. Im Gegensatz zur Hoheit der melischen würden sie eine gar zu genreartige Stufe des Venusideals repräsentieren [1].

Von Relieffiguren ist die Eileithyia eines *Dresdner* Gypsabgusses (Hettner Mus. d. Gypsabg. p. 66, No. 37) zu vergleichen, die den aus dem Schenkel des Zeus geborenen Dionysos in Empfang nimmt.

Von Gemmen die auf ein Capitell auftretende und in einer Rolle lesende Figur auf einer Zeichnung des archäol. Apparates in *Berlin* (abg. Gerh. Gott Eros, akad. Abhh. Tf. 56. 11), die ihrer Bedeutung nach zu den Schicksalsgöttinnen gehören möchte (nach Gerh. Venus Libitina) [2].

e. Uebertragung des melischen Typus auf Victoria.

Ausserhalb des Kreises der Aphrodite sind es aber ganz besonders zweierlei göttliche Wesen, von denen nicht einmal beide ihrem mytho-

[1] Wegen des tief sitzenden Gewandes nennt Fröhner die Karlsruher Figur Venus Kallipygos.

[2] Ganz bekleidet in dieser Stellung ist die sogenannte Aphrodite auf dem Fries des *Niketempels* in Athen (ungenügend abg. Annal. 1841, Tav. d'agg. E. vgl. p. 61; besser bei Ross, Schaubert und Hansen Der Tempel der Nike apteros Pl. XI. A). — Sonst aber macht sich bei völliger Bekleidung entschieden der Musencharakter, und zwar speciell der der Melpomene geltend. So in der zu Nettuno gefundenen, später an *Vescovali* gekommenen Statue (bei Clar. pl. 512).

logischen Charakter nach mit jener verwandt sind, auf welche der Typus der melischen, allerdings im Durchschnitt mit hinzutretender Bekleidung des Oberkörpers, übertragen wurde, nämlich die Victoria und die Musen.

Dass die Uebertragung bei der Victoria geschah, kann am wenigsten verwundern, da eine Aphrodite im Schilde des Kriegsgottes sich spiegelnd, wie die capuanische, eigentlich an sich schon ein Bild des Sieges war [1]. Man brauchte nicht einmal die Haltung der Arme zu ändern, um sie einen Sieg auf dem Schilde verzeichnen oder auch ohne Schild ein Tropäon schmücken zu lassen. Nur pflegte man diese Figuren nach griechischem Herkommen, wenn auch nicht ausnahmslos (s. Clar. pl. 636. 1442), ganz bekleidet und mit Flügeln darzustellen (so schon im Giebel des Parthenon und an der Balustrade des Niketempels).

Von Rundwerken dieser Art hat sich ein einziges, aber ein desto kostbareres Exemplar erhalten, die schöne Bronzestatue der Victoria von Brescia (abg. Mus. Brescian. Tav. 38—40. Clar. pl. 634C. Gypsabguss im Louvre grosser Terracottensaal). Sie ist in den Trümmern der von Vespasian geweihten Basilica zu Brescia gefunden. 2 Meter hoch [2]; wie fast alle antiken Bronzen aus einer sehr dünnen Metallschicht gebildet. Bei der Auffindung fehlte nichts als das Attribut ihrer Hände, und der Gegenstand unter ihrem Fuss sammt der Plinthe [3]. Allein in Folge eines Sturzes waren Kopf und Hals zwischen die Schulterblätter hineingedrückt, die Flügel verschoben, das Metall unter der linken Schulter zerrissen und der Arm abgetrennt. Leider ist bei der Restauration nicht die gehörige Sorgfalt geübt und namentlich das Gewand auf dem linken Schenkel beim Ansetzen des Schildes ungebührlich bearbeitet worden. Nur zu loben ist es dagegen, dass man sich bei der beschädigten Brust und beim Ansetzen des linken Armes mit dem Nothwendigsten begnügt und den Riss zwischen Arm und Schulter lieber offen gelassen als die antiken Theile angegriffen hat. Der Schild und der quer liegende Helm sind jetzt beide aus Holz ergänzt.

Abgesehen von den Zusätzen der Flügel und des feingefältelten, ärmellosen Chitons, der in natürlicher Uebereinstimmung mit der Haltung der Arme über die rechte Brust herabgeglitten, ist die Composition wesentlich dieselbe wie die der melischen Aphrodite und auch das Motiv

[1] Ueber die enge Verwandtschaft der Victoria mit der Venus victrix siehe Mommsen Corp. Inscr. Lat. I. p. 397. Preller Röm. Myth. p. 389, Anm. 1. Ueber den Unterschied zwischen ihr und der Venus genetrix Reifferscheid in den Annal. 1863, p. 370 f.

[2] So nach Clarac; bei Müller Handb. §. 406. 2 wird 6 Fuss angegeben.

[3] Das Fehlen der letzteren wird durch die Annahme erklärt, dass sie von Marmor war.

des Chitons — wir brauchen nur an das Bronzerelief von *Tarquinii* (p. 101) oder an die Schilderung des Apollonios von Rhodos (p. 22) zu erinnern — ist deutlich von einem Venustypus entlehnt[1]. Doch lässt sich nicht verkennen, dass der Künstler bestrebt war, im Einzelnen, z. B. im Umwurf des Mantels, seine Selbständigkeit zu wahren. Das Ende desselben ist von rechts statt von links über den Schenkel geschlagen; auch reicht er kaum bis zu den Knöcheln. Die Füsse sind wieder vom Chiton bedeckt. Der Gesichtstypus ist von dem der Aphrodite abgeleitet, doch bestimmt unterschieden. Die bei der Auffindung hohlen Augen sind jetzt ausgefüllt; Spuren der ehemaligen Vergoldung bloss noch an der rechten Hand und am Diadem. — An Grösse und Breite des Faltenwurfs steht die Victoria weit hinter der melischen Statue zurück. Sie zeichnet sich gleich der capuanischen mehr durch Eleganz als durch Hoheit aus, übertrifft dieselbe aber noch an Leichtigkeit und Natürlichkeit der Stellung. Aus der Arbeit muss man auf die Kaiserzeit, aus dem Fundort speciell auf die des Vespasian schliessen[2]. Danach würde ihre Entstehung vor die der capuanischen fallen, sodass kein unmittelbares Abhängigkeitsverhältniss zwischen ihnen bestünde.

Was die gegenwärtige Restauration betrifft, wonach sie den mit der Linken gehaltenen Schild auf den Schenkel gestützt hat, um den Namen eines Siegers aufzuzeichnen, so war bei der verhältnissmässig guten, wenigstens vollständigen Erhaltung das Richtige im Allgemeinen kaum zu verfehlen. Man konnte sich zudem auf *Reliefflguren* berufen, wie die einem römischen Siegesdenkmal entnommene bei Barbault (Rec. de mon. anc. pl. 82), welche bei nur etwas höher erhobenen Armen (wegen der Grösse des Schildes) und bei wieder entblösstem Oberleib ganz dasselbe Motiv zeigt. Oder auf *Münzen* des Caracalla (abg. Cohen Méd. imp. III. pl. 12. 383: Victoria von neun Kindern umgeben, den Fuss auf einen Helm gestellt) und des ältern Tetricus (Cohen V. pl. 6. 38: Victoria mit dem Fuss auf einer Kugel).

Allein es giebt andere Reliefdarstellungen — und diese sind weitaus die zahlreicheren —, wo die Siegesgöttin den Schild nicht auf ihre Kniee (obgleich das Bein auch aufgestellt), sondern auf einen daneben stehenden Pilaster oder Genius stützt. — Am bekanntesten ist die auf

---

[1]) Mit Berufung auf das Unpassende der Flügel bei einer Chitonfigur nimmt sie daher Ravaisson (Rev. des deux Mondes 1871, p. 200) geradezu für eine zur Victoria restaurierte Venus. Allein wenn sich schon die Griechen erlaubten, die bekleidete Nike selbst in Rundwerken geflügelt darzustellen (s. Michaelis Parth. p. 176), so werden die Römer noch weniger Bedenken gehabt haben. In der That kommt beides zusammen verschiedentlich auf römischen Denkmälern vor.

[2]) Vgl. Welcker Alte Denkm. I. p. 443. Ueber ihren Kunstcharakter Rémusat Rev. des deux Mondes Oct. 1857. Conze im arch. Anz. 1867, p. 107.

einen quer gelegten Helm tretende an der Basis der *Trajanssäule* (abg. Bartoli Col. Trajana); ganz bekleidet, nur die rechte Brust entblösst, und trotzdem beflügelt. — Eine andere auf einem Sarkophag der Galeria lapidaria des *Vaticans* (hinten rechts). — Ob auch die halbnackte auf dem *pisanischen* Sarkophag bei Lasinio Scult. del Campo santo 80, weiss ich nicht. — Die ebenfalls ganz bekleidete am *Constantinsbogen* (Basis der zweiten Säule links) stützt den Schild auf einen knieenden Genius. — Ein Cippus befindet sich wieder neben ihr auf dem Mosaik von Torre Pignatara in der Sammlung *Blundell* (abg. Engravings and etchings of the principal statues etc. of H. Blundell II. p. 96), wo nur das Gewandmotiv ein anderes.

Auf *Münzen* und *Gemmen* ist der Schild bisweilen an eine Palme gebunden, z. B. auf einer der Goldmünzen des Titus (abg. Cohen I. pl. 16. 45), auf einem der Sammlung La Chausse entnommenen Stein bei Montfaucon (Ant. expl. I. 1. Tf. 289. 3), an letzterem Orte Fuss und Schild besonders hoch aufgestellt. — Von sonstigen Gemmen vgl. noch einen Intaglio des Louvre (Chabouillet No. 1542), einen Florentiner Stein (bei Gori Mus. Flor. II. 69. 1), einen Neapler Sardonyx, den ich nicht näher bezeichnen kann: Victoria meist auf eine Weltkugel tretend, seltener auf einen Helm oder einen Fels, bald nach rechts, bald nach links gekehrt. — Endlich der Schild wieder von einem Amor oder Genius unterstützt auf der Berliner Gemme (abg. arch. Ztg. 1849. Tf. II. 3).

Diese im Ganzen übereinstimmenden Darstellungen lassen auf eine entsprechende statuarische Composition schliessen. Und da auch bei der Victoria von Brescia dem Aufstützen des Schildes auf einen Pilaster oder einen Genius keine positiven Hindernisse entgegenstehen, so muss die Möglichkeit einer derartigen Ergänzung bei ihr zugegeben werden. So wie so bleibt es auffällig, dass von dem Schilde sich gar keine Spuren sollen erhalten haben.

Es giebt Münzen und Gemmen, die noch eine dritte Variation zeigen, wo in der That kein Schild in Betracht kommt: Victoria in derselben Stellung und Bekleidung, einen Siegeskranz oder eine Palme auf ein Tropäon hängend. Z. B. auf *Münzen des Agathokles* (Mionnet Descript. pl. 68. 3), allerdings ohne Aufstellung des Fusses und mit geschürztem Gewand. Obgleich nicht zu läugnen, dass die Bronzestatue von Brescia auch diese Ergänzung zuliesse, wird man doch aus allgemein plastischen Gründen die mit dem Schilde für wahrscheinlicher halten [1]).

[1]) Gleich der Victoria wird auch die Schicksalsgöttin bei den Römern in dieser Stellung schreibend dargestellt. Vgl. das den Bassirilievi Zoega's entnommene *Relief* bei Müll. Denkm. d. a. Kst. II. 925 (941), wo das linke Bein auf ein Rad gestellt ist; und

Eine Modification des Typus der Victoria von Brescia, die sich in manchen Beziehungen bedeutend von ihr unterscheidet, die aber wenigstens den aufgestellten Fuss beibehalten und in der Entblössung des Oberleibs sogar zum aphrodisischen Urbild zurückgeht, ist die kleine Victoria der *Candelabergalerie* (abg. Clar. pl. 636. 1442), als deren Replik Helbig das *Hamilton*'sche Köpfchen mit der Medusenmaske (Arch. Ztg. 1857. Tf. 97) nachgewiesen hat[1]). Ein drittes Exemplar ist die Statuette des *Louvre* (Kat. v. Clar. No. 435. Fröhner No. 477; abg. Clar. pl. 349. 1445).

Bei allen diesen wie schon bei der Brescianer Statue zeigt sich die Verwandtschaft und Abhängigkeit von Aphrodite auch im Gesichtstypus. Und es ist leicht möglich, dass unter den zweifelhaften Köpfen, welche den Namen der Venus tragen, noch hie und da eine Victoria verborgen ist. So wird ein venusartiger Kopf des *Lateran* (Benndorf und Schöne No. 322) mit Recht auf Victoria gedeutet.

In Rücksicht auf den Charakter der Gewandung bei nacktem Oberkörper und vorgestreckten Armen darf endlich trotz der sonstigen Verschiedenheiten auch auf die durch vielfache Denkmäler bekannte stieropfernde Victoria verwiesen werden (Abbildungen bei Lajard Rech. sur le culte de Venus, besonders Tf. 9 u. 10), wie sie denn von Einigen gradezu für Venus genommen wird[2]). Ihrer Entstehung nach mag sie allerdings eine selbständigere Erfindung sein. Jahn (Arch. Ztg. 1850, p. 207) stellt mit Bezug auf eine Stelle des Tatian den Myron als muthmasslichen Urheber der Gruppe auf.

f. Uebertragungen auf Musen und ähnliche Figuren.

Die Uebertragung des Aphroditetypus auf die Victoria hat ihren Grund vorzugsweise in der Ideenverwandtschaft beider. Zwischen Aphrodite und den Musen besteht eine solche nicht. Wohl aber zwischen der Victoria und den Musen. Die den Sieg auf einen Schild schreibende Victoria ist gleichsam eine Muse der Geschichte. Indess scheint die Aehnlichkeit der Darstellung weniger auf dieser Ideenverwandtschaft zu beruhen als auf der Leichtigkeit, mit welcher das Motiv des Schildhaltens in das des Leierspielens verwandelt werden konnte. Jedenfalls handelt

---

die oben (p. 168) erwähnte Berliner *Gemme*. — Etwas anders Nike-Athena auf dem Berliner Stein, Tölken p. 125. No. 327; auf dem Carneol der Sammlung Martinetti, Helbig Impr. dell' Ist. VII. No. 40; auf einem Stein bei Millin Pierres gravées 17. p 42—46 (alle drei citiert von Kekulé Die Balustrade des Niketempels).

1) Vgl. Bullet. 1869, p. 14. Rhein. Mus. T. 24, p. 303.

2) Vgl. Lajard a. a. O. troisième mém. p. 169 ff.

es sich nicht um eine unmittelbar dem Aphroditetypus entnommene, sondern um eine durch die Victoria vermittelte Uebertragung, um so mehr als hier auch die bei den Musen nothwendige Bekleidung des Oberkörpers schon gegeben war. Denn das umgekehrte Verhältniss, die Herleitung der Victoria von den Musen hat weder innere noch äussere Wahrscheinlichkeit.

Nun sind die betreffenden Rundwerke freilich wieder alle in so trümmerhaftem Zustand erhalten, dass ihre Bedeutung durch nichts indiciert ist; von einer Leier findet sich bei ihnen auch nicht das kleinste Fragment. Woher wissen wir also überhaupt, dass das Motiv für leierspielende Musen verwendet wurde, und warum dürfen diese Statuen nicht ebensogut für bekleidete Venusbilder oder Victorien angesehen werden?

Die Antwort auf die erstere Frage geben uns ein paar Musensarkophage, wo Terpsichore in dieser Gewandung dargestellt ist, mit entblösster Schulter und aufgesetztem linken Fuss, die Leier entweder auf den Schenkel oder auf einen Pilaster stützend. So der *giustinianische* (abg. Montfaucon Ant. expl. I. pl. 60. 1), der aus Villa Montalto stammende im *britischen Museum* (abg. Millin Gal. myth. 20. 64 g, die betreffende Figur auch bei Clar. pl. 518. 1061) und der *Berliner* (Arch. Ztg. 1843, Tf. 6).

Weniger positiv lautet die Antwort auf die zweite. Es giebt ja in der That völlig bekleidete Aphroditen genug. Man braucht gar nicht zur Venus genetrix seine Zuflucht zu nehmen; die im Schilde sich spiegelnde des Apollonios von Rhodos bietet eine noch passendere Analogie und von den mit Ares verbundenen brauchen einige nur aus der Gruppe gelöst zu werden, so hat man vollständig den hier supponierten Musentypus. Indessen bei den letzteren ist die Bekleidung in ihrem Porträtcharakter begründet, und die des Apollonius hat wenigstens die entblösste Brust. Ebenso die Victoria. Züchtig bekleidete Figuren des vorliegenden Typus, die sich durch bestimmte Merkmale als Aphrodite zu erkennen gäben, möchten schwer nachzuweisen sein [1], und so bleibt, dritte Bedeutungen vorbehalten [2], die grössere Wahrscheinlichkeit immerhin der der Musen. Mit höherer Aufstellung des Fusses und vor-

---

[1] Man müsste denn die bei Gerhard Gott Eros (Akad. Abhh. Tf. 55. 2) abgebildete griechische *Relief*figur, die einen über der Höhle des Hermaphroditen stehenden Eros gehalten zu haben scheint, hieher zählen. Sie hat aber den Fuss nicht aufgestellt, und erinnert fast nur in der Wendung des Körpers an das in Rede stehende Vorbild. Vgl. das Verzeichniss der Bildhauerwerke des Berliner Museums No. 450, und Gerhard a. a. O. II. p. 559. 2.

[2] Vgl. die unten erwähnte Hygiea (No. 12).

Digitized by Google

gebeugterem Oberleib ist ja Melpomene auch in Rundwerken so dargestellt worden (siehe oben p. 168. Anm. 2).

Folgende Statuen zeigen diesen mit der Aphrodite von Melos verwandten musenartigen Charakter:

1°. Eine *Dresdner* Statuette (Kat. von Hettner No. 286; abg. Clar. pl. 595), welche ohne Kopf und Arme aufgefunden, zu einer Venus mit dem Apfel restauriert worden ist. Sie stammt aus der Chigi'schen Sammlung und ist etwas über zwei Fuss hoch, von ganz roher Arbeit. Der linke Fuss ist etwas höher als bei der melischen auf einen Fels aufgestellt. Der ungegürtete Chiton ganz wie auf den Sarkophagen über die rechte Schulter herabgeglitten und der Mantel mit einem Zipfel auf der linken Schulter ruhend, wo dann allerdings das über den Schenkel geschlagene Ende nicht mehr recht verständlich ist. Da keinerlei Andeutungen für eine Victoria vorhanden, so nehmen wir die Analogie der erwähnten Reliefdarstellungen als massgebend an. Das Pfeilerfragment zu ihrer Linken und der Puntello am linken Oberarm können es nur unterstützen. Siehe Hettner a. a. O.[1]).

2°. Eine bessere Replik davon scheint der ebenfalls in *Dresden* befindliche Torso bei Hettner No. 328 zu sein (in Zeichnung vorliegend): ein blosser Oberkörper ohne Kopf und Arme, zwei Fuss hoch. Die rechte Schulter ist entblösst und vom linken Arm hängt ein Stück des Mantels herab. Bernini hatte sie seiner Zeit zu einer tanzenden Flora restauriert (abg. Clar. pl. 440) und davon rührt noch der tief wie bei den Elektrafiguren sitzende Gürtel, der ohne Zweifel mit dem Original nichts zu thun hat.

3°. Umgekehrt ist von einer andern hiehergehörigen *Dresdner* Statue (Hettner Kat. No. 149, abg. Clar. pl. 423) bloss der Unterkörper alt, etwa vom Nabel an, vielleicht auch noch ein Theil des Kopfes (Augen, Haare, Stirnkrone). Der letztere abg. im Augusteum Tf. 102. 1. Sie tritt mit dem linken Fuss auf eine kleine Erhöhung.

Es giebt indess Statuen, wo das Züchtige des Musencharakters noch mehr betont, die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung also noch grösser ist.

Dahin möchte ich, abweichend von Hübner,

4° eine schlecht und roh ergänzte, aber in ihren alten Theilen vorzügliche *Madrider* Statue rechnen (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid p. 46, No. 23), von griechischem Marmor, 1,84 M. hoch. Kopf und Arme fehlen, das rechte Unterbein und einige Gewandstücke sind neu;

---

[1]) Ravaisson in der Revue des deux mondes 1871, p. 215, nimmt sie ausdrücklich für Venus.

der angesetzte, aber antike linke Fuss tritt auf ein erhöhtes Stück des Bodens. Die Körperaxe ist die der melischen im Gegensatz zur Profilstellung der capuanischen. Von beiden unterscheidet sie sich dadurch, dass der Oberkörper mit einem doppelt (unter der Brust und an den Hüften) gegürteten Aermelchiton bedeckt ist und dass der Mantel weiter über die Hüften hinauf reicht. Auf dem erhobenen linken Knie ist ein Einschnitt, der von Hübner für ein unzweifelhaftes Zeichen des ehemals aufgesetzten Schildes und somit des Venuscharakters der Statue genommen wird. Allein unzweifelhaft ist das letztere schon desswegen nicht, weil der Schild ja auch bei der Aphrodite von Melos nur Vermuthung und weil man daraus ebensogut auf eine Victoria schliessen könnte. Der geknöpften Aermel und der Gürtung halber muss ich vielmehr an eine Muse glauben; der Einschnitt rührt dann von der Leier her.

5°. Ein im Theater zu *Falerone* entdeckter Torso (abg. Mon. d. Inst. III. 2. 1), wahrscheinlich überlebengross, Kopf und Arme fehlen. Von dem rechten ist noch ein kleines Stück erhalten, mit dem linken dagegen die ganze Schulterpartie weggebrochen. Der Chiton ist wieder unter der Brust gegürtet und mit Aermeln versehen; daher hier wie auch bei der vorigen die rechte Schulter nicht mehr entblösst. Von den sandalenlosen Füssen ist der linke auf eine Kugel gesetzt, auf welcher in niedrigem Relief ein Widderkopf gemeisselt ist.

6°. Sogenannter Apollon in der *Villa Albani*, untere Halle links (abg. Clar. pl. 481). Der Chiton ähnlich wie bei No. 4° und 5°, der Mantel aber wieder mit dem einen Zipfel auf der Schulter ruhend. Vom Kopf ist nur die Maske alt; neu beide Arme, so weit sie entblösst, mit der Lyra, sowie die Erderhöhung unter dem linken Fuss. Von ziemlich guter Arbeit, 1,56 M. hoch. Für den weiblichen Charakter der Statue sind die etwas flach gebildeten Brüste vielleicht nicht entscheidend, und es kommt sogar hinzu, dass das Motiv bei nacktem Oberleib wirklich auf Apollo übertragen wurde. Man vergleiche die *Pariser* Statue (Clar. pl. 267, 928) und die ehemals *Altemps*'sche (Clar. pl. 540 B). Dass aber Apollo in einem gegürteten Chiton mit umgeschlagenem Mantel so gebildet worden wäre, davon giebt es meines Wissens keine Beispiele.

7°. Eine Statue des *Louvre* (Kat. v. Clar. No. 413; abg. Musée pl. 310. 2221), aus Villa Borghese; von geringer Arbeit, 1,92 M. hoch. Der Kopf, der rechte Vorderarm, der ganze linke sind neu sammt der Leier und dem Pilaster. Der letztere sollte ohne Zweifel höher sein; dadurch würde sowohl der linke Arm eine den übrigen Repliken entsprechendere Haltung bekommen, als auch die Rechte mit dem Plectrum in die Saiten statt wie jetzt in die Luft schlagen. Eine Sängerin oder

Digitized by Google

Leierspielerin des wirklichen Lebens anzunehmen, ist nicht nöthig, da der Porträtkopf ergänzt, und kein Grund für einen solchen vorhanden.

8°. Eine Muse in der Stellung der siegreichen Aphrodite soll sich in der Vorhalle der *Villa Borghese* befinden (abg. Visconti Mon. sc. Borghesiani I. 2)[1]).

9°. Schwer zu bestimmen, aber am ehesten hiehergehörig ist der mythologische Charakter einer Figur, die mit anderen Fragmenten zusammen gesetzt vor einem Porticus im *Giardino della pigna* des Vatican steht; in der jetzigen von Pacetti herrührenden und wie es scheint absichtlich gefälschten Ergänzung[2]) ein bekränztes Kind vor sich auf den Armen haltend. Letzteres gehörte ursprünglich nicht zur Statue, wie die Verschiedenheit des Marmors und die Arbeit hinlänglich beweist; ebensowenig der Kopf. Doch sind diese Bestandtheile antik, während die Arme und der Hals mit der Fortsetzung der Seitenlocken neu. Stellung und Umwurf des Mantels stimmen mit der melischen Aphrodite; dagegen trägt sie wieder einen feingefältelten, nass anliegenden Chiton, der zwei Mal gegürtet ist, indem der Brustgürtel zugleich kreuzweise über den Rücken und um die Aermel geht, um das Herabfallen zu hindern. Die Arbeit ist ziemlich gering.

10°. Auf der Treppe des Palastes *Giustiniani* (abg. Clar. pl. 749 A)[3]) ist eine ähnliche Figur von lunensischem Marmor, 1,78 M. hoch, in einfach gegürtetem ärmellosem Chiton mit etwas verschiedenem namentlich höher hinaufreichendem Umwurf des Mantels. Kopf und Arme sind neu, daher die Benennung der Figur nicht wohl möglich.

11°. Nach Ravaisson in der Rev. d. deux Mondes 1871, p. 215, befindet sich eine solche Statue im Garten Boboli zu *Florenz*, wovon ein Abguss in der École des beaux arts.

Eine in ihrer Bedeutung gesicherte, und zwar weder dem Venus- noch dem Musenkreis angehörige Figur, von der aber wegen ihrer Vereinzelung kaum viel Gebrauch gemacht werden kann, ist

12° die *Durand'sche Hygiea* von Terracotta (abg. Clar. pl. 556, No. 1175, im Text No. 1183), welche die Schlange in der erhobenen Linken aus der mit der Rechten dargebotenen Schale trinken lässt. Der linke Fuss ist auf eine kleine Erhöhung gestellt und der Körper an einen ebenda befindlichen Cippus gelehnt; auf dem Kopf eine Stirnkrone. Nach Clarac von unversehrtester Erhaltung.

---

1) Genaueres kann ich nicht sagen, da mir die Abbildung nicht zugänglich.
2) Siehe Kékulé in der arch. Ztg. 1871, p. 51.
3) Im Text IV. p. 320 wird sie fälschlich in die Sammlung Torlonia gesetzt.

Digitized by Google

XI. CAPITEL.

Sonstige Aphroditedarstellungen der höhern Auffassung.

Der Typus der melischen Statue verdient seiner Entstehungszeit wie seiner künstlerischen Bedeutung nach unter sämmtlichen halbbekleideten Aphroditebildern vorangestellt zu werden. Nachdem wir seinen Modificationen und Umgestaltungen sowie seinem Einfluss auf andere Bildungen, wie es eben die erhaltenen Denkmäler erlauben, versucht haben nachzugehen, reihen wir ihm jetzt noch diejenigen Darstellungen an, die, ohne eine künstlerische Abhängigkeit zu zeigen, dennoch ihrem ganzen Charakter und ihrer Auffassung nach mit ihm verwandt sind. Zwar sind uns zur Beurtheilung der letzteren meist nur unzureichende Kriterien an die Hand gegeben, wirklich entscheidende bei Rundwerken, so zu sagen, nirgends. Wir haben uns in Ermanglung besserer Auskunftsmittel durch den Umstand leiten lassen, dass bei den Aphroditebildern von nachweislich höherer Auffassung fast überall das Gewandmotiv des ungeknoteten, entweder über das Knie geschlagenen oder vom linken Arm gehaltenen Mantels getroffen wird, und haben daher die Statuen, die im Gegensatz zur späteren Schürzung durch diesen Umwurf charakterisiert sind, wenn nicht ganz positive Gründe dagegen sprachen, hiehergezogen. Sie stimmen äusserlich mit der melischen bloss noch darin überein, dass auch bei ihnen der Oberkörper entblösst und der Mantel in der angegebenen Weise um die Hüften geschlagen ist. In den meisten übrigen Beziehungen, in der speciellen Anordnung der Gewandpartieen, in der Stellung, in der Richtung und Erhebung der Arme sind sie verschieden. Auch lassen sie sich nicht wohl in bestimmte Gruppen ordnen, da die Körper- und die Gewandmotive sich kreuzen, so dass sie je nach dem Gesichtspunkt bald in diese bald in jene Gruppe zu stellen wären. Doch wollen wir die freistehenden und die an einen Pfeiler gelehnten, und unter den ersteren wieder die mit rechtem und die mit linkem Standbein auseinanderhalten.

a. Freistehende Figuren.

In der Composition steht der Aphrodite von Melos am nächsten

1° eine Statue im Tibersaal des *Louvre* (Kat. v. Clarac No. 872. Fröhner No. 154; abg. Clar. pl. 341. 1362), aus Schloss Richelieu,

von parischem Marmor, 1,73 M. hoch. Die einzige in der hier folgenden Reihe [1]), wo die Arme noch in keiner Beziehung zum Gewande stehen. Ohne den links neben ihr befindlichen Baumtronk, der durch den drüber geschlagenen Mantel mit in die Composition hineingezogen ist, könnte man sie fast noch zu den unmittelbaren Repliken rechnen. Doch ist das linke Bein nur gebogen und etwas zurückgestellt, ohne sich von der Plinthe zu erheben, und das Gewand auf der rechten Seite so weit herabgeglitten, dass es, zumal bei dieser Stellung der Beine, nothwendig noch eines äusseren Stützpunktes bedarf. Auf dem Tronk sitzt ein Eros, mit dem die Göttin zu tändeln scheint. Da indess der ganze Knabe mit der anstossenden Gewandpartie, und von Aphrodite der Kopf und beide Arme modern, so ist es zweifelhaft, ob ursprünglich überhaupt ein Eros mit ihr verbunden war. Die grosse Verwandtschaft mit der melischen lässt vielmehr ein areisches Motiv vermuthen.

2°. Marmorstatue der Sammlung *Giustiniani* (abg. Clar. pl. 595), von griechischem Marmor, 1,23 M. hoch. Gleich der vorigen auf dem rechten Beine ruhend und mit ähnlichem Mantelumwurf, nur dass die Enden unter den (gesenkten) linken Arm gesteckt sind. So wie sie jetzt ergänzt ist, der rechte Arm auf die linke Brust gelegt, macht sie nicht den Eindruck einer siegreichen Aphrodite. Aber Kopf, Hals, rechter Arm und linke Hand sind neu, und das ungeknotete Gewand am ehsten den hier genannten Statuen analog.

3°. Die Aphrodite von Ostia. — Sie wurde 1776 von Hamilton bei Ostia gefunden und kam mit der Townley'schen Sammlung ins *britische Museum*, zweiter griechisch-römischer Saal; daher von den Engländern Townley-Venus genannt (abg. Anc. Marb. of the brit. Mus. I. 8. Spec. I. 41. Clar. pl. 595). Aus zwei Marmorblöcken bestehend, welche dem nackten Ober- und dem verhüllten Unterkörper entsprechen [2]), mit leisem Unterschied der Farbe, indem das Nackte etwas heller; 2,26 M. hoch. Der ganze linke Arm und der rechte vom Ellenbogen an sammt dem darübergelegten Gewandstück sind ergänzt; der Kopf war nie gebrochen. Im Standbein und in der allgemeinen Haltung der Arme mit der melischen übereinstimmend, unterscheidet sie sich von ihr zunächst dadurch, dass der Fuss nicht aufgestellt, und der Oberkörper nicht nach links gedreht ist; nur der Kopf wendet sich dem erhobenen linken Arme zu. Ganz abweichend ist der Mantel angeordnet, dessen oberer Wulst in schräg aufwärts gehender Linie sich nach der rechten Hüfte zieht, indem der so entstehende etwas einförmige

[1]) Mit Ausnahme der Bronze Fejervary (No. 9).

[2]) Nur als Bruchstücke zweier verschiedener Statuen konnten sie aus Rom entführt werden.

Digitized by Google

Faltenzug durch einen in entgegengesetzter Richtung laufenden Ueberschlag belebt wird; das Ende ist dann über den vorgestreckten rechten Arm geschlagen. Die Formen sind schlank und jugendlich, doch keineswegs mager, die Brüste spitz, der Nabel tief und sehr weich gebildet, der Hals etwas lang, der Haarknauf hinten auffallend klein.

Man hat früher mit Unrecht an ihrem Aphroditecharakter gezweifelt, und sie bald Hebe, bald Isis, bald Ariadne genannt; doch ist nicht zu läugnen, dass sie einen eigenthümlichen, von den meisten Aphroditetypen abweichenden, fast schwärmerischen Ausdruck hat. Es liegt diess zum Theil in dem emporgerichteten Blick, dann aber auch ohne Zweifel wie bei dem sogenannten Dionekopf (s. unten Köpfe ohne Stirnkrone No. 7) in einer besondern Formenbildung, namentlich in der Breite des Nasenrückens zwischen den Augen und in dem dadurch motivierten Zug der Brauen. Innerhalb des Aphroditekreises, wenn dieser einmal sichergestellt, kann natürlich bloss die siegreiche gemeint sein[1], und von diesem Gesichtspunkt wird auch die Restauration ausgehen müssen. Gegenwärtig hat sie bekanntlich gar nichts in der vorgestreckten Rechten, was ein seltenes und hier, so viel wir sehen können, nicht begründetes Motiv, obgleich vereinzelte Darstellungen (z. B. die Berliner *Gemme* Denkm. d. a. K. II. 272 e) als Analogieen könnten angeführt werden[2]. C. L. Visconti (in den Annal. 1869, p. 222) möchte sie gleich der zu Ostia gefundenen nackten *Bronze* (Mon. d. Inst. IX. 8. s. unten Cap. 22) als Spinnerin fassen. Allein, um von mythologischen Bedenken zu schweigen, so ist nicht abzusehen, warum die Haltung dieser Statue mehr als die von hundert andern auf ein solches Motiv hindeuten soll. Und doch ist diess der einzige Grund für Visconti's Annahme[3]. Nun ist allerdings schwer etwas der Haltung vollkommen Entsprechendes an die Stelle zu setzen. Man könnte versucht sein, die Figur eines in Südrussland gefundenen *Intaglio* (Aphrodite Areia oder Nike apteros, abg. Ant. du Bosph. Cimm. pl. XV. 9), welche mit Vertauschung der Seiten ganz das Motiv unsrer Statue wiedergiebt, der Restauration zu Grunde zu legen. Dieselbe bekränzt mit der erhobenen Rechten ein zu ihrer Seite stehendes Tropäon, in der Linken hält sie eine Lanze. Aber gesetzt auch, der Zustand der Plinthe würde, was ich nicht weiss, eine solche Ergänzung zulassen, so müsste man schon wegen des aufwärts,

---

1) »Der emporgerichtete Blick, der edle Charakter des Kopfes, das Schlanke und doch zugleich Erhabene in der Gestalt deuten auf eine Venus victrix.« Waagen Kstw. und Künstl. in England I. p. 99.

2) Auch soll eine ähnliche Figur auf einem *Bronzemedaillon* der Lucilla vorkommen (Vaux Handbook).

3) Er scheint überhaupt einen ganz falschen Begriff von der Venus von Ostia zu haben, da er sie »una piccola statua del Museo britannico« nennt.

jedenfalls nicht auf ein Tropäon gerichteten Hauptes davon abstrahieren. Ebendieselbe Rücksicht macht es unmöglich, ihr die Lanze in die erhobene Linke und dem entsprechend in die Rechte etwa den Helm oder den Apfel zu geben. Denn warum sollte sie nach dem Lanzenende emporblicken, während sie das Attribut nach der entgegengesetzten Seite streckt? Davon abgesehen, dass das Aufstützen auf eine Lanze zu einer übermässigen oder wenigstens höchst ungewöhnlichen Erhebung des linken Armes nöthigen würde. Aus der Richtung des Hauptes scheint vielmehr hervorzugehen, dass sie ein Symbol des Sieges (den Apfel) in der erhobenen Linken hielt und dasselbe wohlgefällig oder triumphierend betrachtete. Ob dann die Lanze in der Rechten noch zulässig, oder ob man sich denken soll, sie habe einfach das Gewand getragen, wollen wir nicht entscheiden.

Dass die Statue der Erfindung nach griechischen Ursprungs, leidet keinen Zweifel. Auch die Ausführung zeigt keine positiv römischen Merkmale. Nur aus dem Fundort Ostia, wo seit Claudius ein Seebad errichtet war, und aus der Verschiedenheit der Marmorfarbe des Nackten und des Gewandes schliesst man auf nachaugustäische Zeit [1].

Eine ungefähr 30 Centimeter hohe, unter den Antiken des Grafen Wilh. v. *Pourtalès* in Berlin befindliche Bronzefigur, welche der Beschreibung nach der Aphrodite von Ostia sehr ähnlich ist, wird für eine Arbeit der italienischen Renaissance erklärt (Heydemann in der arch. Ztg. 1872, p. 69).

4°. Die Aphrodite von Arles. — Auf ein anderes Original als die von Ostia [2], vielleicht auf ein Original von sehr verschiedener Auffassung, so dass selbst ihre Hiehergehörigkeit angefochten werden kann, geht die Aphrodite von Arles im *Louvre* [3]. Sie wurde 1651 in den Ruinen des Theaters von Arles gefunden [4], zuerst der Kopf und dann der Körper. Der rechte Arm und der linke Vorderarm, sowie der hintere Theil der Plinthe fehlten und konnten trotz späteren Nachgrabungen nicht mehr gefunden werden. Von hymettischem Marmor, 1,94 M. hoch.

[1] Ganz willkürlich ist die Annahme in den Spec. of anc. Sculpt. I. 41, dass sie das Original von der Gruppe des Skopas zu Samothrake sei (Is fecit Venerem et Pothon qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur. Plin. 36. 25. Vgl. oben p. 13. No. 2).

[2] Was Müller Handb. § 376. 6 und Fröhner Not. du Louvre p. 180 nicht hätten verkennen sollen.

[3] Kat. v. Clar. No. 282. Fröhner No. 137, ebenda p. 182 f. eine Uebersicht über die ziemlich reiche Literatur. — Abbildungen bei Bouillon I. 13. Clar. pl. 342. Denkm. d. a. Kunst II. 271. Unrestauriert bei Terrin La Vénus et l'obélisque d'Arles 1680, und Millin Voyage dans les départ. du midi III. 499. pl. 69. 1.

[4] Weil das Theater für einen Tempel der Diana galt, nahm man sie lange Zeit für Diana. Siehe Fröhner p. 181.

Digitized by Google

In der Composition unterscheidet sie sich sowohl von den vorigen als von der melischen durch den keineswegs gleichgiltigen Umstand, dass ihr Körper auf dem linken, statt auf dem rechten Beine ruht. Vielleicht ebendesshalb ist nun auch der rechte Arm der erhobene; der Kopf aber gleichwohl nach links gewandt, ein wenig abwärts blickend, wie auf den Gegenstand in der vorgestreckten Linken. Das Gewand ist etwas höher um die Hüften gelegt als bei der Aphrodite von Ostia und entspricht im Umwurf eher der melischen, nur dass die Zipfel um den linken Vorderarm geschlagen sind. Die Haare, ohne Stirnkrone, sind zweimal von einem Band umwunden, dessen Enden lockenartig auf die Schulter herabfallen.

Was die Ergänzung der Arme betrifft, so stehn sich zwei verschiedene Ansichten, auf verschiedener Auffassung der Statue beruhend, gegenüber. Der Bildhauer Girardon, dem Ludwig XIV 1684 die Restauration übertrug, gab ihr in die erhobene Linke den Apfel, in die Rechte den Spiegel, und so ist es im Wesentlichen bis heute geblieben. E. Q. Visconti und Clarac dagegen supponierten mit Bezug auf die unten (p. 185) zu nennenden Gemmen- und Münzdarstellungen als Attribute den Helm des Mars und die Lanze, und die meisten neueren Erklärer haben ihnen beigestimmt[1].

Nun lässt aber eine genauere Vergleichung die Analogie der Gemmen als eine ziemlich precäre erscheinen. Aphrodite ist auf denselben angelehnt, die Attribute sind umgekehrt vertheilt, keiner von beiden Armen ist erhoben, die Lanze schräg in der Linken gehalten. Dazu kommt, dass der Ausdruck der Arler Statue nicht grade auf eine Victrix hindeutet. Es fehlt jenes hohe Selbstbewusstsein, das der Aphrodite von Melos ihr Gepräge giebt; der Kopf ist träumerisch nach der Seite gesenkt und zeigt die Göttin der Schönheit ohne den Nebenbegriff des Stolzes und des Sieghaften, wie es in Verbindung mit den Waffen erwartet werden müsste, allerdings auch ohne das aphrodisische Lächeln und vollkommen frei von jedem sinnlichen Zuge[2]. — Die Girardon'sche Restauration verdient daher immer noch wohl beachtet zu werden, und wenn man auch statt zweier verschiedenen Attribute lieber ein einheitliches Motiv annehmen möchte, so scheint doch der Charakter dieses Motivs ein ähnlicher zu sein, wie ihn der Restaurator auffasste, nämlich der, dass die Göttin mit ihrer Toilette beschäftigt war. Darauf ist auch Fröh-

---

[1] Z. B. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris p. 140. Müll. Handbuch § 376. 6. Overbeck Kunstarchäologische Vorlesungen p. 93. No. 142. Beide Restaurationen sind neben einander abgebildet bei Clarac pl. 342. 1307.

[2] Newton vergleicht ihren Kopf mit dem des bekleideten Torso im britischen Museum (oben p. 112. No. 3). Vgl. Arch. Anz. 1861, p. 243. 3.

ner (im Kat. des Louvre p. 179) zurückgekommen, indem er einen Spiegel oder ein Oelfläschchen in der Linken statuiert[1]), während die erhobene Rechte mit der Anordnung des Haares beschäftigt gewesen sei. Wenn der Schulteransatz eine solche Haltung des rechten Armes zulässt, wird nicht viel dagegen einzuwenden sein. Denn dass die Haare schon geordnet sind, ist gleichgiltig; jede Art des Schmückens, mochte sie auch nur das Band betreffen, konnte dargestellt sein[2]). Diese Restaurationsweise wird ausserdem durch den Vergleich mit einer zweiten Pariser Statue (No. 5) empfohlen, welche eine ziemlich genaue Replik der Arler, ihrem aufgelösten Haar nach aber noch weniger als diese eine Victrix ist. — Sollte trotz alledem die Clarac'sche Annahme die richtige sein — wofür die ältere Haartracht und das der siegreichen Venus eigenthümliche Gewandmotiv geltend gemacht werden können —, so muss man annehmen, dass hier wie bei den Gruppierungen mit Ares und zum Theil schon bei der capuanischen Aphrodite der herrschende Zeitgeschmack den Künstler genöthigt oder unwillkürlich veranlasst habe, den Typus der Liebesgöttin in das Motiv der siegreichen hineinzutragen.

Für die Entstehungszeit der Statue bieten Stil und Fundort einen Anhaltspunkt. Da die Colonie Julia Arelatensis eine Schöpfung Cäsars, so wird von der Masse der dortigen Kunstwerke römischer Ursprung vorausgesetzt werden müssen. Zwar zeigt der ebenfalls in Arles gefundene und noch daselbst aufbewahrte echt griechische Aphroditekopf (Cap. 13 b. No. 9), wie unsicher im einzelnen Fall ein solcher Schluss. Indess als römische Arbeit kündigt jene auch der Stil, namentlich die Behandlung des Gewandes und die abgerundete, etwas flache Form der Brüste an. — Die Beziehungen zu Cäsar, die Clarac und Andere aus ihrem Charakter als Venus victrix gefolgert haben, fallen natürlich bei der Fröhner'schen Restaurationsweise dahin.

5°. Eine bedeutend geringere Copie des Arler Typus ist die bereits erwähnte Statue im *Louvre* (Kat. von Clarac No. 379. Fröhner No. 138; abg. Clar. pl. 342. 1315). Sie ist von pentelischem Marmor. 1,85 M. hoch. Neu sind dieselben Stücke wie bei der Aphrodite von Arles, nämlich die Arme, soweit sie vom Körper abstehen, ausserdem Vieles am Gewande, namentlich die rechte Seite. Doch lässt sich die Aehnlichkeit der Anlage nicht verkennen. Am linken Oberarm hat sie gleich jener ein Armband, die Brüste ebenfalls sehr flach[3]). Von der Arler

[1]) Der Spiegel möchte den Vorzug verdienen, da schon Sophokles im Urtheil des Paris die Aphrodite mit einem Spiegel in der Hand auf die Bühne treten liess. Athen. 15. 35.

[2]) Vgl. die im 18. Cap. zusammengestellten Denkmäler.

[3]) Vgl. St. Victor zu Bouillon III. 6. 5.

weicht sie durch die Neigung des Hauptes nach rechts und durch die von hinten auf Schultern und Brust fallenden Locken ab[1].

6°. Die bei Clarac pl. 605 abgebildete, dem Park von *Versailles* entnommene Statue, welche jetzt, obwohl nur unterwärts bekleidet, gleich der Genetrix das Gewand über die Schulter zieht, ist ohne Zweifel falsch ergänzt. Allein auch wenn das Motiv des erhobenen rechten Armes ein anderes war, so bleibt es noch fraglich, ob die Statue hieher zu ziehen sei. Abgesehen von einer allgemeinen Aehnlichkeit der Drapierung und Composition hat sie wenig mit der Aphrodite von Arles gemein. Auch zeigt der gesenkte linke Vorderarm mit der drüber geschlagenen Gewandpartie, wenn sie echt ist, ein anderes Motiv, ein Zusammenhalten des Gewandes, nicht wie dort mit dem Ellenbogen, sondern mit der Hand. 1,73 M. hoch.

7°. Bei einer Marmorstatue des *Museo Chiaramonti* (Indic. ant. No. 452; abg. Clar. pl. 600. 1322) bildet der Mantel einen Ueberschlag, und ist über die gesenkte Linke herabgeglitten, sodass diese nicht sichtbar. Da der jetzige Kopf ihr fremd und sonst keine speciellen Analogieen vorhanden, so ist die Bezeichnung Aphrodite keineswegs sicher. Die Füsse mit den Sandalen sind neu. 1,54 M. hoch.

8°. Kleine Bronze in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 262. No. 3; abg. v. Sacken Die antiken Bronzen Tf. XI. 5. vgl. p. 36), ehemals vergoldet, 0,27 M. hoch. Der rechte Arm und die Finger der linken Hand sind Ergänzungen der Renaissancezeit, daher in der Abbildung weggelassen. Die Figur ruht auf dem linken Beine und hat ein Gewand um den Unterkörper geschlagen, welches aber auf der rechten Seite so weit am Schenkel herabgeglitten, dass die Scham sichtbar. Ueber der linken Hüfte wird es (man sieht nicht recht wie) durch den Ellenbogen des aufwärts gebogenen Armes vom Herabfallen gehalten. Dieser Arm war abgebrochen, ist aber richtig wieder angesetzt; die jetzt fehlenden Finger scheinen das Band des Diadems gefasst zu haben. Der rechte Oberarm war ausgestreckt, die Hand, wie der etwas hinaufgezogene Busen anzeigt, ziemlich hoch erhoben (auf eine Lanze gestützt?). Der Kopf mit einer Stirnkrone geschmückt, unter welcher das gescheitelte, wellige Haar hervorquillt, hinten in einen bis auf den Rücken reichenden Bund vereinigt; von ebenda fallen die geringelten Bänder des Diadems auf die Schultern herab. Sacken rühmt die grandiose Conception, die

---

[1]) In den Zusätzen zum Katalog des Louvre I. p. 510 macht Fröhner auf eine sogenannte Lucina (in aedibus Caesii), von der eine Abbildung im *Cabinet des Estampes* existiere, wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Arler Statue aufmerksam. — Und Welcker (zu Müller Handb. § 376 b) vergleicht eine Statue der *Villa Borghese* V. 7, die ich ebenfalls nicht nachschlagen kann. Sollte die oben (p. 176) erwähnte musenartige Figur in der Stellung der Victrix gemeint sein?

keusche Behandlung des Nackten, besonders aber den würdevollen, etwas kalten Ernst der Gesichtszüge. Er sieht in der Bronze die Copie eines Marmororiginals der besten griechischen Kunstzeit.

9°. Kleine Bronze der ehemaligen Sammlung *Fejervary*, jetzt wahrscheinlich in England (publiciert von E. Braun in den Mon. d. Inst. 1854. p. 116), mit vorn geknotetem, an beiden Seiten ungefähr gleich hoch hinaufgehendem Gewande; die Scham ebenfalls sichtbar. Beide Arme sind gebrochen, doch so weit erhalten, dass man sich über die Senkung des linken (Oberarms) und die Erhebung des rechten nicht täuschen kann. Der mit der Stirnkrone geschmückte Kopf ist etwas nach rechts gesenkt. Auf den ersten Anblick glaubt man eine ähnliche Composition vor sich zu haben wie die schöne Bronze von Nocera zu Neapel (s. unten Cap. 18 b. 2. Gruppe). Allein je länger man sie vergleicht, desto mehr gesteht man sich, dass der Eindruck eigentlich ein ganz verschiedener ist, dass es nur eines andern Gewandumwurfs und der Aufstellung des rechten Fusses bedürfte, um vielmehr eine in den Seiten verkehrte melische Aphrodite aus ihr zu machen. Diess scheint auch der Herausgeber gefühlt zu haben, wenn er sie mit dem Schild des Ares ergänzen will.

10°. Eine aus Kyrene stammende Terracotta des *Louvre* (abg. Clar. pl. 632 I. 1425 F), die das Gewand um den gesenkten Unterarm gewickelt hat und in dieser Beziehung wie übrigens auch sonst am ehesten mit der Versailler (No. 6) und der chiaramontischen Statue (No. 7) zu vergleichen ist, lässt mit ihrem Blumenkranz auf dem Haupt mehr eine Nymphe als eine sieghafte Aphrodite vermuthen [1]).

b. Aufgestützte Figuren.

Wir unterscheiden wieder wie bei den ganz bekleideten, nur hier in umgekehrter Folge, zwischen solchen Darstellungen, wo das linke Bein einfach durch das Auflehnen des entsprechenden Armes entlastet wird, und solchen, wo zugleich Kreuzung der Beine stattfindet. Es sind zwei vollständig von einander zu trennende Gruppen.

Erste Gruppe.

Einen Typus der siegreichen Aphrodite, von dem es aber noch nicht gelungen ist, sichere Exemplare in Statuen nachzuweisen, lernen

---

[1]) Die Reliefdarstellung einer oberhalb nackten Venus victrix auf einem Altar von *Civita Castellana* (vgl. oben p. 119. Anm. 2) hat wohl mit diesen griechischen Motiven nichts zu thun. Der umgeschlagene Mantel ruht mit einem Zipfel auf der linken Schulter. Das Attribut der Rechten (Lanze, Helm?) ist nicht mehr zu erkennen.

wir aus zahlreichen Gemmen- und Münzbildern kennen. Es ist eine bisweilen von vorn, gewöhnlich aber halb vom Rücken gesehene, durch ihre Attribute als Venus victrix bezeichnete Figur, welche linkerseits mit dem Ellenbogen auf eine niedrige Säule oder einen Pfeiler lehnt, indem sie dadurch zugleich das um die Schenkel geschlagene, sie oft nur wenig verhüllende Gewand am Herabfallen hindert. In der Linken pflegt sie in schräger Richtung ein Scepter oder eine Lanze zu halten, in der vorgestreckten Rechten einen Helm, manchmal auch einen Apfel oder ein anderes Attribut[1].

Gemmenexemplare befinden sich fast in allen grösseren Sammlungen, besonders viele im Antiquarium zu *Berlin* (Tölken III. 2. No. 429—441, wovon zwei abgebildet in den Denkm. d. a. K. II. 272 b und d, erstere mit vor ihr stehendem Eros), in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet No. 1552 ff. vgl. die bei Millin G. myth. 33. 184 mit Palmzweig in der Linken), in *Wien* (v. Sacken und Kenner Die Sammlungen des k. k. Antikencabinets p. 435. No. 388 ff., darunter die in den Denkm. d. a. K. II. 272 a abgebildete mit der doppelten Inschrift Ἀφροδείτῃ τῇ ἀνασιχήτῳ und Veneri victrici), in *Florenz* (abg. Gori Mus. Flor. I. Tf. 62. 1 und Tf. 72. 3—6).[2]

Von Münzen heben wir die des *Augustus* mit der Inschrift Caesar Divi F. (abg. Denkm. d. a. K. II. 272), und die der *jüngeren Faustina* (vergrössert abgebildet bei Clar. pl. 596. 1297) hervor[3]. — Durch erstere wird der Gedanke nahe gelegt, es könnte das γλύμμα Ἀφροδείτης ἔνοπλον, welches der Ueberwinder des Pompejus in seinem Siegelring trug (Dio Cass. 43. 43), uns eben in diesem Typus erhalten sein. Doch war die cäsarische Victrix bei ihrer Verwandtschaft mit der Genetrix wahrscheinlich ganz bekleidet.

Ausserhalb des Kreises der Gemmen und der Münzen sind uns, wie gesagt, keine Denkmäler bekannt, die mit grösserer Wahrscheinlichkeit als Ueberreste dieses Venustypus dürften bezeichnet werden, am ehesten vielleicht folgende drei unedierte Marmorwerke:

1°. Eine ungefähr lebensgrosse Statue im hinteren Zimmer des Cafehauses der *Villa Albani* (in Zeichnung vorliegend). Mit dem linken Ellenbogen leicht auf einen Pfeiler gelehnt, daher auf dem rechten Beine ruhend, das Gewand über den vorgestreckten linken Unterarm geworfen,

---

[1]) Taube, Palmzweig, Schwert, Siegesgöttin, Pfeil, Caduceus. Durch Hinzufügung von Flügeln wurde der Typus auch auf Victoria übertragen. Vgl. Gori Mus. Flor. I. Tf. 72. 1.

[2]) Vgl. Cades Impr. Gemm. VII. K. 67—69. 73—74 und die rechts auf den Schild gestützten 65 und 77.

[3]) Eine grosse Anzahl, darunter aber auch ganz bekleidete und sitzende, sind verzeichnet bei Rasche Lexic. rei num. V. 2. p. 908 ff.

Digitized by Google

in der Faltenlage ganz der Pariser Statue mit dem Eros (p. 177) analog, im Stil an die Genetrix des Arkesilaos erinnernd. Uebrigens sehr geflickt, der nach links gewandte Kopf aufgesetzt, die Brüste und die Arme (von denen der rechte jetzt gesenkt) sammt dem Gewandtheil auf der linken Seite neu.

2°. Eine Statuette in der *Nationalbibliothek* zu Paris No. 4658, auf einem Kasten an der Fensterwand (in Zeichnung vorliegend), nur wenig über einen Fuss hoch. Sie ist etwas mehr hingelehnt als die vorige, und das Gewand etwas tiefer über die rechte Hüfte herabgeglitten. Der (jetzt gebrochene) rechte Unterarm war vorgestreckt.

3°. Hübsche Statuette des *Louvre* (Kat. von Fröhner No. 149), von griechischem Marmor, 0,31 M. hoch. Sie wurde 1836 aus dem Besitz von M. Gaspary, ehemaligem Kanzler des französischen Consulats auf Gozzo bei Kreta, erworben. Links auf einen Cippus gelehnt, mit eingestütztem rechten Arm. Kopf, linker Vorderarm und linker Fuss fehlen.

Es kann indess nicht geläugnet werden, dass diese Rundwerke nur ganz allgemeine, auch sonst vorkommende Charakterzüge mit den Gemmenfiguren gemein haben. Nirgends sind Attribute erhalten, nirgends, so viel ich weiss, eine Stirnkrone, statt der dort vorwiegenden Säule überall der neutrale Pfeiler, statt des die Unterbeine bloss lassenden Umwurfs ein bis auf die Füsse reichender Mantel. Eine wirklich typische Aehnlichkeit haben sie höchstens mit der Gemme bei Cades a. a. O. No. 71, wo die siegreiche Aphrodite ausnahmsweise von vorn gegeben ist. Allein diese steht, selbst unter ihres Gleichen, ziemlich vereinzelt da. Die auch noch von vorn gegebene Figur eines *Berliner* Steins mit Apfel und Palmzweig (abg. Denkm. d. a. Kst. II. 272 d, im Text c) zeigt bereits wieder den kurzen Umwurf; die mit der rednerischen Geberde aber, *ebenda* (abg. Denkm. d. a. K. II. 272 e), die sich auf die Herme eines Priapos stützt, gehört ihrer Auffassung nach schwerlich mehr hieher.

Was den gewöhnlichen Gemmentypus betrifft, so könnte man geneigt sein, anzunehmen, dass er in seiner constant wiederkehrenden Gestalt überhaupt nicht auf ein statuarisches Urbild zurückgehe, sondern speciell für das Relief erfunden sei, indem ein auf Hintenansicht berechnetes Rundwerk ein Unding. Auch die den Adonis pflegende in der Composition übereinstimmende Venus auf einem Stuckfragment des *Vaticans* (abg. Mus. Chiaramonti Tf. a. III. 9) ist ein nicht zu verkennendes Reliefmotiv. Und wo immer ähnliche Darstellungen getroffen werden — wir erwähnen noch die bacchische Figur auf einem unedierten *ludovisischen* Relief, die fast lebensgrosse oben an der Treppe des

Pal. Giustiniani[1]), endlich das kleine Hochrelief einer mit einem Satyr gruppierten Nymphe im ersten Saal des *Münchner* Antiquariums No. 736 — sieht man deutlich, dass es nur die dem Reliefstil eigene Lust an schöner Mannigfaltigkeit ist, welche den Bildner zur Wahl der Rückenansicht veranlasst hat.

Gleichwohl möchte es sich mit unserer Victrix anders verhalten. Es lag nicht in der Praxis der Gemmen- und noch weniger in der der Stempelschneider, eine einzelne Figur aus einer Reliefcomposition herauszunehmen und zu einem besonderen Bild zu verwerthen. Und dann hat der vorliegende Typus in der That das Gepräge eines in sich abgeschlossenen statuarischen Werkes. Selbst der vereinzelt vorkommende Eros erscheint als überflüssig und daher als eine spätere Zuthat. — Was den übertragenden Künstler bewogen hat, den Gegenstand von einem sonst nicht gewöhnlichen Standpunkt aufzunehmen, ob gewisse Eigenthümlichkeiten des Originals oder sein subjectiver Geschmack, darüber haben wir keine Meinung. Und so lange wir auf die Vergleichung der Gemmen und Münzen beschränkt sind, glauben wir auch die weiteren Fragen, was sich der Gemmenschneider etwa für Modificationen erlaubte, ob die Figur wirklich den schweren Helm des Ares in der vorgestreckten Rechten gehalten, ob eine Säule oder ein Pfeiler zur Stütze gedient u. A., dem Gutdünken eines jeden überlassen zu müssen.

Hinsichtlich des Charakters der oben erwähnten Statuen, für dessen Feststellung die Analogie der Gemmen nicht hinreicht, ist es von Interesse, die Figur eines pompejanischen *Wandgemäldes* zu vergleichen (Helbig Wandg. Campan. No. 303; abg. Denkm. d. a. Kst. II. 273), welche trotz dem abweichenden Mantelumwurf eine entschiedene Compositionsverwandtschaft mit jenen Statuen aufweist: Aphrodite, den linken Ellenbogen auf eine Säule gelehnt, mit schräg gehaltener Lanze, rechts einen Schmuck aus dem Kästchen nehmend, das ihr von einem Eros gereicht wird. Das auf den Schultern aufliegende Gewand ist über das vorgestellte linke Bein geschlagen.

Hätten die Motive der Wandgemälde dieselbe typische Bedeutung, wie sie im Durchschnitt denen der plastischen Werke zugeschrieben werden darf, so wären unsere Zweifel damit wohl ziemlich gehoben. Nun erscheint aber nicht nur Aphrodite ganz ebenso aufgelehnt und drapiert auf einer Darstellung des Parisurtheils (Mus. borb. XI. 25), und wiederum eine für Aphrodite genommene Frau, aber jedenfalls keine Victrix, dem Hermes gegenüber stehend, auf dem Wandgemälde Mus.

---

[1]) Beide, wenn ich nicht irre, durch das zurückgewandte Haupt und den erhobenen Arm an die Aphrodite Kallipygos erinnernd.

Digitized by Google

borb. I. 32 (auch Gerh. Gott Eros in d. Akad. Abhh. Tf. 53. 2), sondern selbst für andere Gottheiten wie Dionysos wird mit Umwandlung von Lanze und Schmuck in Thyrsusstab und Traube ganz das gleiche Motiv verwendet (siehe u. A. Helbig No. 401. Mus. borb. VIII. 51). Haltung und Gewandung sind also kaum für die Person, geschweige für ihren mythologischen Charakter entscheidend. Nur insofern in den Gemmen noch weitere Analogieen vorhanden sind, kann auch jenes Gemälde die Existenz eines derartigen plastischen Typus und die Wahrscheinlichkeit, dass obige Statuen darauf zu beziehen seien, bestätigen helfen.

Zweite Gruppe.

Hauptsächlich nur in Terracotten und etwa noch in kleinen Bronzen erhalten ist der Typus einer zum grösseren Theil nackten mit über einander geschlagenen Beinen an einen Pfeiler gelehnten Figur, welche in der Haltung und, vorausgesetzt dass es Aphrodite, vielleicht auch in der Auffassung mit einigen der im 9. Capitel erwähnten verwandt ist, ebenso wahrscheinlich aber mit den in diesem Abschnitt behandelten, zu denen sie jedenfalls durch ihre Drapierung, resp. Entblössung verwiesen wird. Denn eine höhere Auffassung scheint sicher zu Grunde zu liegen. Sie hat den Mantel mit einem Ende um die linke Schulter, mit dem andern um das rechte Bein geschlagen, während das ausruhende und kreuzweise über jenes gelegte linke Bein wie fast die ganze Vorderseite des Körpers nackt bleibt[1]. Die rechte Hand ist bald seitwärts ausgestreckt, mit abwärts gerichteter Fläche, bald auf die Hüfte gestemmt. Der Pfeiler zu ihrer Linken ist jetzt bei sämmtlichen Exemplaren verschwunden.

Terracottenfiguren dieser Art befinden sich

1°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Sammlung Janzé No. 92 (abg. bei de Witte Choix de terres cuites du cab. Janzé pl. 40; Gaz. d. beaux arts 1866 Février p. 184); aus dem Cabinet Durand[2]. Wie die meisten Terracotten etwas skizzenhaft ausgeführt, aber »von der ganzen Reinheit und Idealität des besten griechischen Kunststils« (F. Lenormant). Das Gewand ist zwischen den Schenkeln zu einer Art von Knoten zusammengesteckt, und zeigt deutliche Spuren von rother Farbe[3].

---

[1] Ueber ein ähnliches Gewandmotiv ohne Kreuzung der Beine siehe bei den auf eine Hand gestützten Aphroditefiguren des jüngeren Ideals (Cap. 16 b).

[2] Ich weiss nicht, ob identisch mit der ebendaher stammenden bei Clarac pl. 604 (de Witte Cat. du cab. Durand Sect. III. p. 1619). Ihre Höhe beträgt aber mehr als nur einen Fuss, wie von der letzteren angegeben wird.

[3] Der Berichterstatter über die Exposition rétrospective im arch. Anz. 1867, p. 32 sagt: »Die abgebrochene Hand ihres ausgestreckten rechten Armes scheint sich auf einen jetzt fehlenden Gegenstand gestützt zu haben.« Was sollte diess für ein Gegenstand ge-

2°. Bei *de Witte* a. a. O. pl. 30[1]), etwas mehr angelehnt als jene und das Gewand noch tiefer am Schenkel herablaufend, ohne Knoten bei der Scham.

3°. Im Katalog *Pourtalès* No. 825, eine der Beschreibung nach ähnliche Figur mit der fragmentarischen Inschrift χαλα.

4°. In *Karlsruhe* (Kat. v. Fröhner No. 402; abg. Walz Polychromie der ant. Sc. III. 2). Hier ist aber der rechte Arm in die Seite gestützt, die Hand des angelehnten linken wie zum Zeichen der Verwunderung ausgestreckt. Sie trägt eine Stirnbinde. 27 Cent. hoch.

5°. Im *britischen Museum*, zweites Vasenzimmer, 49. Schrank; ebenfalls mit (einst) in die Seite gestützter Rechten und ausserdem insofern modificiert, als das Gewand schleierartig von dem (jetzt fehlenden) Kopf herabfiel. Von flüchtiger Arbeit.

Mit dem Zusatz der Beflügelung:

6°. *Ebenda*, 53. Schrank. Dieselbe Figur wie die Pariser (No. 1), über 1 Fuss hoch.

7°. In der Sammlung *Biardot* zu Paris (abg. Biard. Terres cuites Tf. 28), diese unterwärts ganz bekleidet. Sie hält die Arme, als ob sie etwas mit der rechten Hand in die hingehaltene linke schütte.

Kleine Bronzen: 8°. In den Uffizien zu *Florenz*, zweites Zimmer der antiken Bronzen, dritter Schrank.

9°. Im Museo nazionale zu *Neapel*[2]).

10°. Im *britischen Museum*, Bronzezimmer, 48. Schrank (s. Guide p. 55). Etwa 6" hohe Figur mit dem Motiv des von rechts her zwischen die Scham gesteckten Gewandes. Sie trägt ein gezacktes Diadem, und um den Leib eine Kette. Zugleich wieder geflügelt.

11°. Bei *Caylus* Rec. d'ant. V. 39. 5. 6, so viel ich sehe, mit keiner der vorigen identisch. Da sie den Schmuck eines Geräthes bildete, ist sie trotz den gekreuzten Beinen nicht mehr aufgestützt, sondern die linke Hand ist gegen den Kopf gebogen, die Rechte auf die Hüfte gelegt. 3" 5''' hoch.

12°. Endlich darf vielleicht auch ein kleiner Marmortorso von Halicarnass in der Vorhalle des *britischen Museums* als Replik dieses Typus angesehen werden, circa ½ Fuss hoch.

---

wesen sein? Doch gewiss keine Lanze, da die Fläche der Hand abwärts gekehrt war. So wenig ich die Geberde zu erklären vermag, um ein Aufstützen kann es sich schwerlich gehandelt haben.

1) Also wohl ebenfalls in der Bibliothek zu Paris, obgleich ich sie nicht aufgestellt gesehen habe.

2) Genaueres kann ich nicht darüber sagen. Möglicher Weise ist die ungeflügelte ein Tropäon tragende Victoria gemeint, welche im Museo borb. XIII. Tf. 54 abgebildet. Dieselbe ist nicht mehr aufgestützt, und trägt Hals- und Brustkette.

Digitized by Google

Abgesehen von denjenigen Exemplaren, welche durch die Flügel ausdrücklich als Victoria oder Psyche charakterisiert sind (No. 6. 7. 10), liegt hier ohne Zweifel ein Aphroditetypus vor. Dafür spricht sowohl die starke Entblössung als der Charakter der erhaltenen Köpfe, soweit er sich bei der Flüchtigkeit der Arbeit beurtheilen lässt. Die Kreuzung der Beine aber kann bei Terracotten nicht als Gegengrund geltend gemacht werden [1].

Schwieriger ist es, ihre specielle Auffassung zu bestimmen, da sich ausser etwa der Stirnbinde nicht die leiseste Spur eines Attributs erhalten hat. Jedenfalls ist keine Beziehung zum Bade oder zum Meere angedeutet. Dagegen könnte es eine Victrix sein, für welche die hingelehnte Stellung durch den Gemmentypus (s. vorige Gruppe) überliefert ist. Indess der vollständige Mangel an Attributen, der zum Theil im Motiv selber begründet ist, also eine Eigenthümlichkeit des Originals zu sein scheint, will zu dieser Deutung nicht passen. Am Ende möchte die Ansicht Lenormants (in der Gazette des beaux arts a. d. bei No. 1 a. O), dass wir es mit einer Libitina oder vielmehr mit ihrem griechischen Vorbild, der Aphrodite Urania, zu thun hätten, noch vorzuziehen sein.

Modificationen. — Eine *Berliner* Terracotta (abg. Panofka Terracotten Tf. 14) zeigt das in Frage stehende Körpermotiv mit beinahe völliger Nacktheit verbunden, indem der vom Rücken herabgeglittene Mantel, die Figur umrahmend, nur noch vom Arm, über welchen er geschlagen, gehalten wird; von Panofka Ambologera genannt (a. a. O. p. 52). So auch eine von Tarsos im *Louvre*, beschrieben von Giancarlo Conestabile im Bullet. 1862. p. 13 (una stupenda figura di Venere), und eine in der Sammlung *Biardot* zu Paris (publ. vom Besitzer in s. Terres cuites Tf. 38. 1). Das Gewand fällt von der linken Schulter über den linken Arm und die Stütze herab; der rechte Arm ist in die Seite gestützt. Der dicke wulstige Hals und die Bekränzung scheinen eher auf ein Porträt als auf eine Venus zu deuten. 27 Cent. hoch [2].

Ohne Kreuzung der Beine, aber im Charakter der Drapierung und der Stellung mit dem besprochenen Typus verwandt, eine aus Athen stammende Terracotta in *Würzburg* (Urlichs Verzeichniss p. 22. No. 47): Aphrodite mit dem linken Ellenbogen auf eine canellierte Säule gelehnt, doch so dass die linke Hand zugleich den Haarputz berührt. Ueber die

---

[1]) Siehe die p. 133. Anm. 1 angeführten Beispiele. — Wenn das Motiv etwa einmal anderweitig verwendet wurde, wie auf dem schönen Spiegel zu Perugia (abg. Conestabile Mon. di Per. Tf. 106, vgl. den Text p. 468 ff.) für die auf den Schooss des Tyndareus sich lehnende Helena, so ist diess entweder eine zufällige Uebereinstimmung, oder eine bewusste Uebertragung des Venustypus auf eine auch sonst der Göttin nachgebildete Person.

[2]) Aehnlich die Althaea auf der bronzenen Berliner Cista (abg. Arch. Ztg. 1862, Tf. 164).

Säule und das links etwas aufgestellte Bein ist ein Mantel geworfen, der nach rechts hinausflattert und vermuthlich von der (jetzt fehlenden) Rechten gehalten wurde[1]. Stephane und aufgestellter Fuss weisen sie der Classe der siegreichen Venus zu; der Gestus der Linken kehrt bei den sich schmückenden wieder (Cap. 18).

c. Büsten und Köpfe.

Es ist vorauszusetzen, dass neben den ganzen Statuen und den Torsen auch unter der Masse einzelner Aphroditeköpfe noch solche erhalten sind, die für den Typus der sieghaften beansprucht werden dürfen. Nur fragt es sich, ob ein sicheres Kriterium vorhanden, wonach der Charakter bemessen und bestimmt werden kann.

Das Nächste scheint, sich an die Köpfe der Statuen zu halten, von denen ja die der melischen, der capuanischen, der von Ostia und von Arles sowohl ihrer Vortrefflichkeit als ihrer guten Erhaltung wegen besonders geeignet sind als Massstab zu dienen. Unglücklicher Weise stimmt keiner mit dem andern überein; das Gemeinsame besteht mehr nur in den negativen Charakterzügen, dass weder der süsslächelnde Ausdruck noch die Haartracht des Krobylos bei ihnen getroffen wird, so dass es sich, wenn die Arler Statue nicht auszuscheiden, um wenigstens vier verschiedene Typen handelte. Indessen wenn auch, was die Köpfe betrifft, die positiven Merkmale der siegreichen Aphrodite sehr schwankend sind, wenn einerseits die Stirnkrone nicht als ihr nothwendiges Attribut gefasst werden darf (s. oben p. 149), und andrerseits die Hoheit des Ausdrucks, wie die capuanische lehrt, bisweilen zu einem sehr niedrigen Grad herabgestimmt ist, so kann doch so viel gesagt werden, dass überall da, wo entweder die Stirnkrone oder entschiedene Hoheit des Ausdrucks vorhanden, eine göttliche Auffassung der Aphrodite (als der Urania) im Gegensatz zu der mit Praxiteles aufkommenden menschlichen angedeutet ist. Wo die Erhabenheit im Ausdruck liegt, versteht sich diess eigentlich von selbst. Bei der Stirnkrone möchten sich vielleicht Bedenken erheben, doch ist es wenigstens bezeichnend, dass dieselbe in statuarischen Werken höchst selten ausserhalb der drapierten Venusbilder vorkommt. Von nackten wüsste ich bloss iene Statuette des *britischen Museums* (Cap. 14 b. No. 41), die ganz uncontrolierbare *Brunet*'sche (Clar. pl. 620) und die kürzlich zu *Ostia* gefundene sog. Aphrodite-Klotho (Mon. d.

---

[1] Aus der Beschreibung von Urlichs ist mir nicht klar, wie das rechte Bein gebogen sein konnte, während es doch Allem nach das Standbein sein muss.

Inst. IX. Tav. 8) zu nennen, letztere bereits halb der Kleinkunst angehörig. Von weniger verhüllten die der Sammlung *Mattei* (Clar. pl. 622 B) und des *Museo Pio Clementino* (Clar. pl. 609), die aber beide wie vielleicht auch die des brit. Museums Porträts. Von Statuen mit geknotetem Gewand die *Florentiner* sog. Urania (Clar. pl. 601). — Kleine Bronzen machen in dieser und in andern Beziehungen Ausnahmen, da bei ihnen viel mehr Willkür herrscht. Grade die nackten haben hier der Mehrzahl nach die Stirnkrone.

Ausgehend von diesen Gesichtspunkten, glauben wir folgende Marmorköpfe, zum Theil freilich ohne sie controlieren zu können, mit mehr oder weniger Recht an die vorliegenden Typen anschliessen zu dürfen [1].

Mit Stirnkrone.

1°. Im Museum des *Lateran* (Benndorf und Schöne No. 444; Gypsabguss in Bonn, Kekulé Das akad. Kunstmuseum No. 382), von zweifelhaftem Venuscharakter. Die Haare am Hinterkopf in einen Knoten gebunden. 0,40 M. hoch [2].

2°. Im Museum von *Mantua* (siehe die Herausgeber Winckelmanns IV. p. 331), von ernsten, aber nicht junonischen, sondern venusartigen Zügen. Griechischer Marmor.

3°. Ehemals im Museum zu *Kassel* (Winckelmann W. IV. p. 332).

4°. In *Dresden*, einer nicht zugehörigen, zur Ceres restaurierten Figur aufgesetzt (abg. Augusteum pl. 102). Vielleicht auch ein Porträt (vgl. Winckelmann a. eben a. O. und oben p. 174 No. 3).

5°. In *Berlin* (Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 20).

6°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 221. Fröhner No. 165; abg. Müller Denkm. d. a. K. II. 256 a, besser bei Bouillon I. 69. 2), aus Villa Borghese. Von ziemlich ernstem Charakter mit grosser gezackter Stirnkrone [3], welche freilich zu einem grossen Theil neu; auch Nase und Lippe sind ergänzt. Parischer Marmor. 0,45 M.

7°. *Ebenda* (Fröhner No. 169; abg. Clar. pl. 1115. 3521 B), zu Gabii gefunden, ebenfalls aus Villa Borghese. Von Fröhner für eine antike Nachahmung der melischen Aphrodite erklärt. Allein der ganze

---

[1] Ein einigermassen vollständiges Verzeichniss der älteren Aphroditeköpfe wäre nur in Verbindung mit einer gründlichen und umfassenden Vergleichung aller verwandten Darstellungen, namentlich auch der Heraköpfe, zu geben. Wie bei so vielen Abschnitten dieses Buches, sieht sich der Verfasser genöthigt, um die Herausgabe nicht ins Unendliche zu verzögern, sich auf eine vorläufige, höchst lückenhafte Zusammenstellung des ihm dermalen Bekannten zu beschränken.

[2] Bei dem einer Juno aufgesetzten Kopf in der Statuengall. des *Vaticans* No. 268 ist das Diadem willkürlich ergänzt. Vgl. Cap. 13 b. No. 1.

[3] Wesshalb man sie mit Bezug auf Hom. Od. VIII. 267 ausdrücklich als εὐστέφανος zu bezeichnen pflegt. Fröhner möchte sie lieber βασίλεια nennen; indess scheint diess kein stehendes Beiwort, sondern mehr eine Charakterbezeichnung der Aphrodite zu sein. Vgl. Engel Kypros II. p. 338

obere Theil des Kopfes mit dem Diadem und die Büste sind neu. Von lunensischem Marmor. 0,49 M.

8°. Aus der ehemaligen Sammlung Délessert nach *England* gekommen der kleine in Kition gefundene Kopf, welchen Mas-Latrie nach Paris gebracht hatte (abg. Rev. arch. 1848, pl. 106, vgl. Laborde ibid. V. p. 652). Er ist etwas nach links geneigt und scheint seiner weichlichen Arbeit und dem süssen Lächeln nach einer ziemlich späten Zeit anzugehören.

9°. In *Petersburg* (im allgemeinen Katalog d. Ermitage von 1860. p. 303. No. 13; wohl identisch mit No. 354 im Statuenkatalog von Guédéonow). Aus dem Anfang des zweiten Jahrhundert nach Chr. Von parischem Marmor, halbe Lebensgrösse.

10°. Wahrscheinlich mit Stirnkrone zu restaurieren ein sehr verschieden gedeuteter (aus Italien stammender?) Kopf in *Madrid* von vorzüglicher Arbeit (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid No. 571; publ. von ebendemselben in den Nuove mem. dell' Inst. 1865. Tf. 3. Auch in Abgüssen vorhanden, z. B. in Berlin, Friederichs Baust. No. 452). In den Nuove mem. a. a. O. p. 34 wird er wegen des oben glatt behauenen Schädels nicht ganz glücklich für eine Nachbildung der lemnischen Athene des Phidias erklärt. Aber auch die Bezeichnung Aphrodite ist trotz einer gewissen Uebereinstimmung mit der melischen durch den musenhaften Ausdruck, den festgeschlossenen Mund und die hinten wulstartig in das Band gesteckten Haare unwahrscheinlich gemacht. Wir führen ihn bloss an, weil er unseres Wissens jetzt meist für Aphrodite gilt, und weil er, wenn die Benennung richtig, an diese Stelle gehört. Er soll Aehnlichkeit mit dem Herakopf von Sarskoselo haben.

11°. Vielleicht auch als Venus gedacht ist der schöne, früher für Juno geltende Bronzekopf einer Stadtgottheit in *Lyon*, gefunden in der Nähe von Vienne, einst einer lebensgrossen Statue angehörig. Er war nach rechts gewandt und ein wenig geneigt. In der Mitte des Diadems eine verstümmelte Inschrift. (Siehe die genaue Beschreibung von Benndorf im arch. Anz. 1865, p. 74.)

Diese Verwendung des Venustypus für Städtegottheiten haben wir vermuthungsweise bereits bei einigen cyprischen Köpfen getroffen, die wir im Anschluss an die alterthümlichen aufgeführt haben (p. 35 f.).

Ohne Stirnkrone.

Von Köpfen, die der Stirnkrone ermangeln, die aber durch Hoheit der Auffassung ihren älteren Ursprung und ihre Verwandtschaft mit der melischen bekunden, sind hervorzuheben:

12°. Ein aus Griechenland stammender Kolossalkopf im *Museum Worsleyanum*, jetzt im Brocklesby House, Lincoln Shire (vgl. Conze im

arch. Anz. 1864, p. 215), früher in der Sammlung Townley. Nur die Nasenspitze neu, das Haar oben unausgeführt; eine umlaufende Vertiefung deutet auf eine früher angebrachte metallene Binde. Nach Conze für das Aphroditeideal von ähnlicher Wichtigkeit wie die ludovisische Juno für das der Hera.

13°. Ein Kopf in *Holkham Hall*, Norfolk (Conze a. a. O. p. 214), ebenfalls kolossal, »etwa die Reproduction eines vortrefflichen Typus phidiassischer Zeit«, dem vorigen ähnlich.

14°. Ein *Wiener* Kolossalkopf (Kat. von Sacken und Kenner No. 211), dessen Haare diademartig gelegt sind. »Ungemein grossartig und bedeutend, aus der besten griechischen Zeit.« 1′ 8″.

15°. *Ebenda* (Kat. No. 40) ein weiblicher Kopf mit Haarband, dessen Charakter zwischen Hygiea und Venus schwankt; ebenfalls von grossartiger Formgebung. Einst mit Ohrringen versehen. 1′ 5″.[1])

16°. Der *Egremont*'sche Kopf (doppelt abg. Specim. of anc. sculpt. I. Tf. 45 u. 46)[2]), mit breitem Haarband, ohne Krobylos, hinten ein Haarknauf. Nase und Oberlippe sind ergänzt. Die Arbeit wird von den Herausgebern sehr gerühmt und über die der mediceischen erhoben, vor welcher sie wenigstens die grössere Unversehrtheit voraus hat; von grosser Weichheit und Rundung.

17°. Ein Marmorkopf von *Leyden* (Kat. von Janssen No. 120) wird bloss der Anordnung der Haare nach mit der melischen verglichen. 0,12 M. hoch.

Eine nicht zu läugnende Verwandtschaft mit der Aphrodite von Ostia (oben p. 178) hat

18° der in dem gleichen Raum wie sie aufgestellte Kolossalkopf, den man *Dione* zu nennen pflegt (abg. Spec. I. Tf. 42). Diese Bezeichnung ist willkürlich, da wir von einer statuarischen Ausbildung des Dionetypus keine Spuren haben. Indessen wurden die Namengeber von dem richtigen Gefühl geleitet, dass uns in dem Kopf nicht Aphrodite selber, wohl aber eine ihr nahestehende durch den Charakter des Ernstes und der Mütterlichkeit modificierte Bildung vorliege[3]). Ihre Haare, von Natur kraus, sind einfach gescheitelt, hinten in breiter Masse auf den Nacken fallend wie häufig bei Athene[4]). Eine Binde ist nirgends

---

[1]) Sollte es der zweifelhafte Kopf sein, von dem sich in manchen Gypssammlungen Abgüsse befinden? z. B. in Bonn, Overbeck Kunstarchäol. Vorlesungen No. 145.

[2]) Welches Werk mir leider bei der Revision dieser Arbeit nicht mehr zur Hand war.

[3]) Vgl. Preller Griech. Myth. I. p. 274.

[4]) Der herabfallende Zopf findet sich noch bei ein paar anderen auf Venus gedeuteten Denkmälern des *brit. Museums*: bei einem Kopf aus Kyrene von trefflichem Stil und guter Erhaltung, im Typus dem des ganz bekleideten ebenda herstammenden Torso (p. 112. No. 3) verwandt; bei einer kopflosen Statue desselben Fundorts (s. unten Cap. 15, fünfte

sichtbar, doch scheint eine solche intendiert; die Ohren sind durchbohrt. Die Arbeit ist ungemein weich, namentlich die Linie der Haare, welche die Stirn begrenzt, aber auch die der Augenbrauen und des Mundes; der letztere von besonderer Schönheit. Der ganze Kopf, jetzt auf eine bekleidete Büste gesetzt, ist wohl erhalten mit Ausnahme der Nasenspitze. Auf der linken Seite und hinten sind die Haare wie mit einem Tarter belegt. 0,73 M. hoch.

Ausserdem trifft man in den Museen nicht selten gewisse weibliche, meist als Heroinnen bezeichnete Idealköpfe, bei denen man sich unwillkürlich fragt, ob hier etwa ein Typus der vorpraxitelischen Aphrodite dargestellt sei. Sie zeigen das rundere, vollere Oval des vierten Jahrhunderts und jene niobeartige Wendung des Hauptes, welche der Göttin, nur mit einem andern Ausdruck verbunden, später so viel gegeben wurde. Das wellige Haar ist mit einer Binde ein oder zweimal umwunden und hinten in einen Knauf zusammengesteckt [1].

Dahin gehört:

19° der sogenannte Niobekopf im *Museo Chiaramonti* (Indic. ant. No. 254), mit doppelter Binde und ungleichen Gesichtshälften; der Haarknauf ergänzt.

20°. Ein besonders schöner, auch durch Abgüsse bekannter Kolossalkopf im *Louvre*, Saal der Melpomene (Kat. v. Clar. No. 243. Fröhner No. 163; abg. Clar. pl. 1096. 2793 C), mit einfacher, aber breiter Binde. Seiner vortrefflichen Arbeit und erhabenen Auffassung wegen von Overbeck für möglicherweise parthenonisch erklärt (Gesch. d. gr. Plastik zweite Auflage I. p. 388. 44), was zwar unwahrscheinlich ist, aber den Werth desselben richtig bezeichnet. Stark glaubt eine Wiederholung der ältesten Niobetochter darin zu erkennen (Niobe p. 234), Fröhner nimmt ihn für Aphrodite. Ich gestehe, nichts Besseres als dieses letztere vorschlagen zu können. Parischer Marmor. 0,52 M.

Schwerlich Aphrodite dagegen der als Pendant des vorigen im *Louvre* aufgestellte Kopf (Kat. v. Clar. No. 131; abg. Musée pl. 1085. 2810 F), für dessen zierliche Haarflechten und melancholischen Ausdruck unter den Venusbildern keine Analogieen. Oder der damit verwandte mit künstlichen Binden geschmückte in *Berlin* (Kat. 149;

Gruppe No. 30); bei der schönen als Spiegelgriff dienenden Aphrodite mit der Taube (p. 83. No. 5). Trotz der kopflosen Statue, welche oberhalb entblösst ist, und trotz einer ähnlichen *Wiener* Bronze (Cap. 15. Gruppe 5. No. 32) scheint hier Manches auf den Typus einer ganz bekleideten Aphrodite zu deuten (s. oben p. 80. Anm. 1).

[1] Die Doppelbinde ist freilich auch ein Merkmal der knidischen. Daher, wo der Charakter nicht entschieden grossartig, eine sichere Unterscheidung zwischen vor- und nachpraxitelischen Venusköpfen, zumal auf blosse Abbildungen oder gar Beschreibungen hin, nicht immer möglich ist.

abg. Panofka Antikenschau 1850. No. 1), welcher dort als Dichterin (Corinna?) gilt. Indess wird er doch von Jahn (Sächs. Ber. 1854. p. 154 Anm.) mit dem Kopf der melischen Aphrodite verglichen.

Jedenfalls auszuschliessen und auf bekleidete Statuen zurückzuführen sind die sogenannten Sapphoköpfe, welche Visconti seiner Zeit geneigt war, für Bilder der Venus coelestis zu nehmen (siehe Pio Clem. VI. p. 49 und dazu Tf. IV.). Dieselben harren wie so viele namenlose Reste noch ihrer endgiltigen Bezeichnung [1].

XII. CAPITEL.

Sitzende Aphroditedarstellungen der höheren Auffassung.

Für die sitzenden Aphroditedarstellungen des älteren Ideals sind wir vorzugsweise auf Reliefs, für die davon abhängigen oder sinnverwandten römischen auf Münzen, für beide etwa auch noch auf Gemmen angewiesen. Die Reliefs lassen ihres Charakters halber keine Betrachtung nach Kunstmotiven zu, die betreffenden Münzen haben künstlerische Bedeutung nur insofern sie Belege für einst vorhandene Typen sind. So ist unser Stoff im Grunde ein ziemlich beschränkter. Und da innerhalb der genannten Gebiete der Grad der Verhüllung, d. h. der Unterschied des bekleideten und des entblössten Oberkörpers von keiner sehr wesentlichen Bedeutung, indem zumal auf den Münzen beide Darstellungsweisen sowohl bei der Genetrix als bei der Victrix vorkommen, so glauben wir um so mehr bei der kurzen Betrachtung, die wir ihnen widmen können, dieselben zusammen nehmen zu dürfen. — Manches Hiehergehörige haben wir des Costüms oder der Attribute halber bereits anderweitig (Cap. 7 und 8) genannt und brauchen hier einfach darauf zurückzuverweisen.

Rundwerke

giebt es keine nennenswerthen, jedenfalls keine, denen man eine typische Bedeutung zuschreiben möchte.

---

[1]) Ihr Kopfputz findet sich häufig auf *Vasenbildern* des strengen und des schönen Stils, ohne dass damit eine bestimmte Person bezeichnet würde, z. B. bei der Briseis (Gerhard Auserlesene Vasenbilder Tf. 184 und 200). Im Kreis der Aphroditedarstellungen hat ihn die Spes der barberinischen *Candelaberbasis* (p. 71. No. 17, vgl. C. L. Visconti in den Annal. 1869, p. 217), und die Figur eines südrussischen Steins in *Petersburg* (abg. Compte-rendu 1865. Tf. III. 25), wenn anders der vor ihr stehende Eros ein genügender Beweis für diese Bedeutung.

Die Marmorstatue des *Pal. Vidoni* (bei den Mantellüftenden p. 107. No. 8) ist eine zweifelhafte Venus. Die der *Villa Albani* mit entblösster Brust (Clar. pl. 538 D) ist mehr als zweifelhaft.

Dagegen können ein paar der mit Eros gruppierten, meist ganz bekleideten Terracottenfiguren als Aphroditen angesehen werden. So die von Kyrene stammende mit der Rolle auf dem Schooss im *Louvre* (p. 107. No. 9), und eine noch nicht erwähnte von Kalymna im *britischen Museum* (Arch. Anz. 1848. p. 278. 8), in Chiton und Peplos gekleidet; vor und hinter ihr je ein Eros, der ihr etwas zu reichen scheint. Auch gegen die mit dem Spiegel zu ergänzende und die mit dem Apfel im *Louvre* (p. 110. No. 10 und 11) ist nicht viel einzuwenden.

Mannigfach angefochten sind die Terracotten mit dem Vogel (p. 126). Doch ist Taube und Venusbedeutung bei der schönen *Pourtalès*'schen Figur (p. 127) gesichert. — Die mit dem Kaninchen (p. 124) scheinen nie eine eigentlich künstlerische Behandlung erfahren zu haben.

Reliefs.

Natürlich brachte es die erzählende Compositionsweise der Reliefbildnerei von selber mit sich, dass auch sitzende Aphroditefiguren dargestellt wurden. Aber abgesehen von der schon berührten Schwierigkeit, diese Denkmäler anders als nach dem Gegenstande zu ordnen, fragt es sich, ob hier überhaupt ein älteres und ein jüngeres Ideal auseinandergehalten werden kann. Der Entwicklungsgang jeder einzelnen Kunstgattung ist, zumal was den Gegenstand betrifft, ein verschiedener. Als im statuarischen Gebiet an die Stelle der bisherigen Herrscherin durch Praxiteles eine dem Menschlichen näher gerückte Gottheit trat, konnte der Reliefbildner unmöglich darauf verzichten, die alte in den Mythos verflochtene Aphrodite auch ferner noch darzustellen. Es wäre eine zweifelhafte Bereicherung für ihn gewesen, wenn er als neuen Stoff die mit dem Bad und mit ihrem Schmuck beschäftigte Liebesgöttin empfangen hätte, und dafür alle übrigen Beziehungen derselben hätte aufgeben müssen. Vielmehr finden wir beides fortan neben einander. Wenn also im Gebiet des Reliefs ein den statuarischen Darstellungen entsprechender Unterschied gemacht werden soll, so kann es sich nicht um zeitlich und stilistisch verschiedene Typen, sondern nur um den Gegensatz einer mythisch-religiösen und einer mehr genreartigen Auffassung handeln. Bei einer Gesammtübersicht der die Aphrodite betreffenden Reliefs würde sich eine solche Eintheilung ohne Zweifel als zweckdienlich erweisen. Im vorliegenden Fall, wo wir es bloss mit den sitzenden zu thun haben, und bloss insofern sie zur Erkenntniss der statuarischen Typen beitragen, begnügen wir uns, einige öfter wiederkehrende oder durch Stil und Erfindung ausgezeichnete Compositionen namhaft zu machen. Sie

Digitized by Google

haben mit den Rundwerken des älteren Ideals die vollständige oder theilweise Bekleidung gemein, ohne dass sie im Uebrigen in einer nachweisbaren künstlerischen Abhängigkeit von ihnen stünden.

Thronend im eigentlichen Sinne des Worts findet sich Aphrodite fast nirgends. Ausnahmsweise etwa in der italischen Kunst die als Vertreterin von Vulci dargestellte Venus, wenn sie anders so zu fassen, auf einem caeretanischen, jetzt in *Rom* befindlichen Relief (publ. von E. Braun in den Annal. 1842 Tav. d'agg. C). Sie ist ganz bekleidet, mit Diadem und Schleier geschmückt, der Gürtel von einem kurzen Diploidion verdeckt. In der vorgestreckten Rechten hält sie eine Blume (Taube?).

Sonst meist in bequemer Haltung entweder einem Vorgang zuschauend oder mit einem ihr im Mythos nahestehenden Wesen gruppiert.

So am Ostfries des *Parthenon* (oben p. 117).

In der Antikensammlung zu *Vienne* (Stark Arch. Anz. 1853. p. 333): lebensgrosse Relieffigur einer auf einem reichvergoldeten Sitz ruhenden weiblichen Gestalt, nach rechts gewandt. Ihr linker Arm ruht auf einer Thronlehne, ihr rechter ist vorgestreckt; doch war der (jetzt fehlende) Unterarm wahrscheinlich aufgebogen. Der Oberkörper ist entblösst, das Gewand in reichen Massen um den linken Arm und die Beine geschlagen. Nach Stark wahrscheinlich Aphrodite, einer in göttlicher Umgebung vor sich gehenden Handlung zuschauend. Von vortrefflichem griechischem Stil, in der Nähe von Vienne gefunden.

Eine ähnlich componierte Figur, aber nach links gewandt, auf einem Sarkophagdeckel der *Villa Borghese* (publ. von Heydemann in der arch. Ztg. 1869. Tf. 16. 1), wo indess die Beziehung auf Aphrodite nicht als vollkommen gesichert kann angesehen werden, so lange die Deutung der Scene überhaupt noch so viel zu wünschen übrig lässt[1]. Die Entblössung des Oberkörpers, wenn es sich um Göttinnen handelt, spricht allerdings sehr für Aphrodite. Aber einmal lassen sich leicht auch andere Personen, z. B. grade Psyche, so dargestellt denken und sodann weiss man ja zur Genüge, wie willkürlich die Sarkophagbildner oft zu Werke giengen[2].

Wieder ganz bekleidet die mit Helena gruppierte Aphrodite auf dem schon oben (p. 102. No. 11) betrachteten, in *Neapel* und anderwärts vorkommenden Relieftypus.

---

[1]) Nach Heydemann a. a. O. p. 22: die Beschwerde der Venus über Psyche.

[2]) Ich erinnere an die halbentblösste Demeter (wenn es am Ende nicht doch Aphrodite sein soll) auf dem Pariser Sarkophag mit dem Raub der Kora (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 103).

Dann einige Denkmäler von Bronze oder Terracotta, welche die Beziehungen zu Anchises zum Gegenstand haben [1]).

Das Bronzerelief von Tarquinii im *Louvre* (p. 101. No. 10): Aphrodite mit entblösster Brust, in bewegterer Haltung.

Bronzerelief von Paramythia im *Kensington-Museum* (p. 107. No. 11): Aphrodite mit nacktem Oberkörper.

Bronzene Spiegelkapsel von Caere im *britischen Museum* (p. 107. No. 12): Aphrodite grossentheils entblösst, mit einem Wehrgehenk um die Brust, neben Anchises sitzend.

Terracottenrelief von *Berlin* (publ. von Gerhard in der arch. Ztg. 1847. Tf. 1), bedeutend geringer als die vorigen, vielleicht das Modell eines Spiegeldeckels: Aphrodite dem Anchises gegenüber sitzend, in gegürtetem Chiton mit einem Mantel um den Schooss, die Hände nach dem auf dem Knie des Anchises stehenden Eros ausgestreckt. Ihre Haare, von einer Binde umwunden, bilden einen ausladenden Wulst um die Stirn [2]).

Auch auf den Sarkophagen, die den Adonismythos behandeln, pflegt Aphrodite, sei's beim Abschied, sei's bei der Trauer um den Sterbenden, sitzend dargestellt zu sein, meist ganz bekleidet und oft mit einem Diadem geschmückt. Da wir im Anhang (Guppierungen mit Adonis) darauf zurückkommen, so verweisen wir nur beispielsweise auf den Sarkophag des *Louvre* (Denkm. d. a. Kunst II. 292) und den des *lateranensischen Museums* (Mon. d. Inst. VI und VII. Tf. 68 A), wo jedesmal Aphrodite in zwei verschiedenen Scenen so vorkommt.

Münzen.

Wichtiger für die Bestimmung der Typen, weil sie uns Einzelfiguren nach Rundwerken vorführen, während die Aphroditen der Reliefs meist einen integrierenden Theil grösserer Compositionen bilden, sind die Münzen und Gemmen. Ihre Wichtigkeit wird nur leider dadurch paralysiert, dass bei dem Mangel an Rundwerken keine Vergleichung möglich ist. Wir heben folgende hervor:

Münze von *Nagidos* in Cilicien (abg. Lajard Rech. pl. V. 8): Aphrodite mit entblösstem Oberleib, ihre Linke um einen geflügelten Eros legend, der neben ihr steht; in der vorgestreckten Rechten eine Schale [3]).

---

[1]) Sie gehören schon desswegen hieher, weil hier Aphrodite in einer der Genetrix verwandten Auffassung als Göttin der ehelichen Liebe und Fruchtbarkeit erscheint.

[2]) Ueber die Deutung dieser und ähnlicher auf Anchises bezüglicher Darstellungen s. Brunn in den Annal. d. Inst. 1860, p. 490 ff. Die übrige Litteratur angeführt von Welcker Akad. Kunstmus. zu No. 304. Friederichs Bausteine No. 604.

[3]) Vgl. die daneben abgebildete Münze (Lajard No. 7) mit dem ähnlichen Bild der Astarte.

Münze von *Apollonia* mit dem Kopf der Julia Domna (abg. Lajard a. a. O. pl. XIV. H. 13): Aphrodite oberhalb nackt, die Linke auf das Scepter gestützt, in einem von Cypressen umgebenen Tempel sitzend.

Münze von *Uranopolis* in Macedonien (abg. Mionnet Suppl. III. pl. 9. No. 3. Denkm. d. a. Kunst II. 262 a): Aphrodite von vorn, mit Scepter in der Rechten, auf einer Kugel sitzend.

Münzen von *Amphipolis* (abg. Lajard Rech. pl. XXV. 13. 15): Thronende weibliche Figur mit Thurmkrone, das eine mal ganz, das andere mal halbbekleidet, mit der Linken den Mantel lüftend. Diess letztere ist, wenn ich nicht irre, der einzige Grund, warum die Figur auf Aphrodite gedeutet wird.

Goldmünze der *Gens Claudia* im britischen Museum (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 296 a): Venus oberhalb nackt, auf einem Altar sitzend, mit der Linken einen fliegenden Eros umfasst haltend, in der Rechten eine Schale. An der letzteren wird man trotz der Beschreibung bei Cohen (Méd. con. p. 90), der sie für eine Taube nimmt, nicht zweifeln können. Die Auffassung entspricht der Münze von Nagidos.

Silbermünze der *Gens Aemilia* (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 274): Venus mit entblösstem Oberleib, nach rechts gewandt: Sie trägt in der Linken das schräg gehaltene Scepter, auf der vorgestreckten Rechten eine Siegesgöttin.

Ausserdem die Kaisermünzen mit den Bildern der Venus victrix, felix und genetrix, deren Bedeutungen wie bei den stehenden in einander übergehen. So eine Münze des *Hadrian* (abg. Lajard Rech. pl. XXI. A. 11) und eine der *jüngeren Faustina* (Cohen Méd. imp. II. pl. 18. 106), wo die sitzende Figur, nach links gewandt, durch Umschrift als Venus felix, durch die Attribute der Victoria und des Scepters als victrix bezeichnet ist. — Aehnlich die Genetrix auf Münzen der *Julia Domna* (abg. Cohen Méd. imp. III. pl. 10. No. 196), bisweilen die rechte Hand einem Kinde reichend (vgl. ebenda No. 195 ohne Abbildung). — Auf Münzen der *Julia Soaemias* (Cohen III. pl. 18. 18) ist die Venus coelestis mit Apfel und Scepter und vor ihr stehendem Knaben so dargestellt. (Ohne den Knaben ebenda pl. 18. 9).[1]

Da in den Kaisermünzen offenbar der Typus oder die Typen von römischen Cultusbildern aus dem zweiten Jahrhundert vorliegen, so könnte man die sitzende Kolossalstatue in dem von Hadrian erbauten Tempel der Venus und Roma (s. oben p. 21) damit in Verbindung bringen. — Weniger wahrscheinlich ist ein Zusammenhang der ämili-

[1]) Denselben Typus übrigens finden wir auch bei der Pax, Pietas und andern Münzfiguren, oft mit dem vor ihnen stehenden Knaben, vgl. Cohen III. pl. 44.

schen Münze mit der auf dem Capitol verehrten Göttin (s. ebenda), obgleich in der letzteren ebenfalls eine Nikephoros vermuthet wird.

Gemmen.

Chalcedon in *Berlin*: Thronende Aphrodite, vollständig bekleidet, mit Scepter und Kugel. Hinter ihrer Schulter blickt ein Eros hervor (vgl. oben p. 119).

Intaglio der Pariser *Nationalbibliothek* (Chabouillet No. 1573): Sitzende halbbekleidete Victrix, der vom Rücken gesehenen stehenden Gemmenfigur (Cap. 11. b) entsprechend. Vgl. ebenda No. 1580 und ähnliche in andern Sammlungen.

Geschnittener Stein von einem südrussischen Goldring in *Petersburg* (Compte-rendu de la comm. arch. 1865. Atlas Tf. III. 25): Aphrodite ganz bekleidet, in sitzender Stellung, das Zauberrädchen drehend, mit vor ihr stehendem Eros. Sie trägt eine Haube, unter welcher die Haare bloss an der Stirn und vor den Ohren etwas hervortreten (s. p. 196. Anm. 1).

Die geflügelte Figur dagegen auf einem *Wiener* Plasma (Kat. von Sacken und Kenner p. 436. No 400) wird wohl als Victoria zu fassen sein. Sie sitzt auf einem Altar und hat den Helm in der Hand.

DRITTER ABSCHNITT.

Das jüngere Aphroditeideal.

EINLEITUNG.

Mit den bisher aufgeführten Statuen ist der Vorrath der halbbekleideten Aphroditen noch lange nicht erschöpft. Allein die Bekleidung ist an sich doch ein äusserliches Merkmal und kann nur insoweit den massgebenden Eintheilungsgrund bilden, als es an tiefer gehenden Charakteren und Unterscheidungen fehlt. Tiefer aber und durchgreifender als alle Bekleidungsmotive ist der Unterschied zwischen der älteren siegreichen Aphrodite, welche die Herrschergewalt mit der Himmelskönigin theilt, und der jüngeren irdischen, deren Macht bloss in dem unwiderstehlichen Liebreiz sich ankündigt.

Wenn nun die griechische Kunstsymbolik dem Charakter gemäss, den Aphrodite im Mythos und in der Poesie erhalten, schon jene mit entblösstem Oberleib darzustellen pflegte, so ergab es sich als eine innerlich nothwendige Folge, dass, sobald die Herrscherin hinter der Göttin der Liebe verschwand, der ganze Reiz der weiblichen Leibesschönheit enthüllt werden musste [1]. Die innere Nothwendigkeit setzt allerdings noch nicht die praktische Durchführung voraus. Der Zwang der Sitte konnte sich so hartnäckig entgegensetzen, dass die naturgemässe Entwicklung gehemmt ward, die Verwirklichung des Ideals auf halbem Wege stehen blieb. In der griechischen Kunst ist diess kaum irgendwo der Fall gewesen. Nirgends aber zeigt sich der Sieg des ideellen Postulats über das Herkommen so glänzend und offenkundig als bei der Darstellung der Aphrodite. Man war zum Bewusstsein ge-

[1] Ueber das Nothwendige, weil Charakteristische der Enthüllung siehe Feuerbach Nachg. Schriften III. p. 121 f. Friederichs Praxiteles und die Niobegruppe p. 38 f.

kommen, dass der adäquate Ausdruck für die Göttin der Schönheit keine Verhüllung ihres Leibes mehr dulde. Sofort sank das Gewand, und jetzt erst war die neue Idee wirklich geschaffen. Das einzige Zugeständniss an die Sitte, wenn da noch von einem Zugeständniss gesprochen werden kann, wo kein Opfer mehr damit verbunden ist, war, dass man die Nacktheit durch das Bad motivierte, und diese Motivierung scheint auch im Zeitalter der Kunstblüthe fortwährend beibehalten worden zu sein.

Die Anfänge oder Vorboten dieser jüngeren Bildung gehen wenig über Praxiteles zurück; in keinem Fall, wie wohl behauptet wird, bis in die alterthümliche oder gar in die orientalische Zeit.

Was sich von etwanigen phönicischen Typen nackter Venusfiguren erhalten hat, wie die unförmlichen *Idole* mit verschränkten Armen, von denen am Anfang kurz die Rede war (p. 3), oder wie ein paar cyprische Terracotten, darunter die Fratze des *Louvre*, die von Curtius als Urbild der mediceischen aufgestellt wird[1]), steht mit den späteren Idealbildungen der Griechen, so viel wir sehen, in keinem Zusammenhang. Die Louvrefigur braucht vielleicht gar nicht einmal in ein sehr hohes Alterthum gesetzt zu werden, denn die Hässlichkeit an sich ist noch kein Beweis dafür.

Noch weniger ist die Alterthümlichkeit (und hier nicht einmal die Aphroditebedeutung) bei ein paar nackten griechischen Figuren, aus deren puppenartigem Charakter man auf eine frühere Entstehungszeit schliessen könnte, verbürgt. Ich erinnere mich, ohne den Ort angeben zu können, weibliche Terracotten von der steifen Haltung des Apollo von Tenea, mit gesenkten, an den Leib geschlossenen Armen gesehen zu haben[2]). Aehnliche sitzende befinden sich im *britischen Museum* (Schrank 50 oder 51), aus Kyrene stammend; in der Antikensammlung von *Würzburg* (Verz. von Urlichs p. 23. No. 57 und 58), aus Athen, die eine davon mit mehrfach gescheiteltem Haar. Auf den Namen der Aphrodite scheinen sie kein Recht zu haben[3]).

Alterthümliche Steifheit und Haltung sowie einen entsprechenden Kopfputz zeigt ferner die fast ganz nackte von vorn dargestellte Aphrodite auf einem thönernen Lampenfuss in *Canterbury* (publiciert von Michaelis in der arch. Ztg. 1864. Tf. 181. 4. vgl. p. 128). Bloss das linke Bein ist in ein Gewand gehüllt, welches seitwärts (nicht vor der Scham) von der gesenkten Linken gehalten wird; die Rechte ist ohne Attribut auf die Brust gelegt. Dass es indess kein echt alterthümliches

---

1) Arch. Ztg. 1869. p. 62 vgl. unten bei der Venus pudica.
2) Vgl. die kleine Bronze mit dem Spiegel im *brit. Museum* (unten Cap. 23).
3) Vgl. Dodwell Tour through Greece I. 438, wo noch weitere athenische Figuren der Art namhaft gemacht werden.



Werk, geht schon aus der stilwidrigen Vorderansicht hervor. Es ist überhaupt keine ursprüngliche Relieffigur, sondern die deutliche Uebertragung eines statuarischen Typus ins Relief, was meines Wissens dem echten Archaismus fremd. Wir hätten es also mit der der Laune eines späteren Künstlers entsprungenen Archaisierung eines nackten Aphroditetypus zu thun [1].

Endlich ist auf gewissen *athenischen Münzen* (abg. Beulé Monn. d'Ath. p. 365) neben der Eule eine nackte Gottheit dargestellt, welche eine Gruppe von drei Figuren auf der rechten Hand trägt. Sie zeigt den alterthümlichen Stil, eine steife Haltung der Beine, symmetrisch seitwärts gestreckte Arme. Man bezog sie früher des Bogens halber, den sie in der Linken hält, auf Apollo mit den Grazien. De Witte dagegen (Nouv. Ann. de l'Inst. Tf. 1. p. 75) und nach ihm Beulé (a. a. O.) erkennen darin mit Bezug auf zwei Eroten, die einmal vorkommen, Aphrodite und zwar speciell die Aphrodite Kolias mit den Genetyllides [2], deren Tempel allerdings aus früher Zeit datierte [3]. Ich gestehe, dass mir die letztere Deutung, namentlich des Bogens wegen, sehr problematisch erscheint. Und wenn dieselbe Figur auf andern Münzen (s. Beulé a. a. O.) auch bekleidet vorkommt, so kann sie jedenfalls nicht als spätere Modification der nackten Göttin erklärt werden.

Die ersten unzweifelhaften Symptome nackter Aphroditedarstellungen, welche zugleich als Momente in der künstlerischen Entwicklung des Aphroditeideals zu fassen sind, finden wir unter den Werken des Phidias. Am Thron des olympischen Zeus sah man auf der Basis die aus den Fluthen steigende Göttin in Relief gebildet, wie sie von Eros empfangen, von Peitho bekränzt ward (Paus. V. 11. 8), wobei an eine andere als eine nackte Darstellung unmöglich zu denken ist [4]. Und am *Westgiebel des Parthenon* erscheint sie nach den aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert erhaltenen Zeichnungen [5], vorausgesetzt dass die betreffende Figur wirklich Aphrodite, sitzend auf den

---

1) Eine durch Santi Bartoli's Zeichnung entstellte Replik vermuthet Michaelis a. a. O. in der unterwärts ganz bekleideten Figur bei Bellori Le ant. lucerne II. 41. Doch finden sich in der That halbbekleidete Venusbildchen auf solchen Lampen, wie z. B. eine in der Stellung der mediceischen im *Münchner* Antiquarium (Führer von Christ p. 62. No. 454).

2) Paus. I. 1. 5; Alciphr. 3, 11.

3) Schol. zu Aristoph. Wolken v. 989 und 1019.

4) Vgl. den von Gerhard veranlassten Herstellungsversuch dieser Sockeldarstellung in der Schrift über die zwölf Götter (Akad. Abhandl. Tf. XVII. 2), wo Aphrodite in einer Muschel kauernd gegeben ist. Doch war zu Phidias' Zeit das Motiv der kauernden wohl noch nicht erfunden.

5) Von Carrey aus dem Jahr 1674 (abg. Michaelis Parthenon Tf. 7. 2), von einem ungefähr gleichzeitigen Anonymus (Mich. Tf. 7. 3), und von Dalton aus dem Jahr 1749 (Mich. Hilfstaf. No. 1).

Knieen der sogenannten Thalassa, völlig nackt, indem nur ein Gewandzipfel über ihren linken Schenkel geschlagen ist; zu ihrer Rechten ein fliegender (?) Eros [1]. Die Existenz dieser Giebelfigur beruht freilich einzig und allein auf den genannten zum Theil ungenauen, zum Theil flüchtigen Zeichnungen, und da es eine fast nirgends wiederkehrende und in mancher Beziehung seltsame Darstellung, so wird man sich vor der Möglichkeit einer anderen Deutungsweise nicht ganz verschliessen dürfen [2]. Indess ist der Mangel an Analogie kein genügender Grund sie zu verwerfen, so lange sie unter den aufgestellten Erklärungen die annehmbarste ist. Durch die Anadyomene am Thron des Zeus bleibt es so wie so festgestellt, dass die Meergeburt der Aphrodite und die fast nothwendig damit verbundene Nacktheit im Kreis des Phidias als Kunstidee bereits existierte.

Damit ist nun allerdings nicht gesagt, dass auch der Typus der nackten Aphrodite schon damals erfunden war. Von der bescheidenen Reliefbildung zum Rundwerk ist noch ein bedeutender Schritt und wiederum ein bedeutender von der Figur einer Giebelcomposition zur freistehenden Einzelstatue. Erst in dieser kommt die Idee zur vollen Verwirklichung, erst hier tritt uns der bleibende ewig giltige Typus entgegen, und das Verdienst, denselben geschaffen zu haben, gebührt unbestrittener Massen den beiden Künstlern, die an der Spitze der jüngeren attischen Schule stehen; der grössere Theil ohne Zweifel dem Praxiteles.

Indem wir also zu den Darstellungen der nackten, ins Bad oder aus dem Bade steigenden Aphrodite übergehen, beginnen wir mit dem Werke, welches, so weit unsere Kenntnisse reichen, der Ausgangspunkt fast aller späteren derartigen Schöpfungen geworden ist.

---

1) Letzterer bei Dalton nicht mehr.

2) Die das Kind Aphrodite emporhebende Thalassa am Wagen des Poseidon, welchen Herodes Atticus nach *Korinth* weihte (Paus. II. 1. 9) war offenbar ein verschiedenes, schon im Gegenstand abweichendes Kunstmotiv. Umgekehrt scheint die in der Composition übereinstimmende Gruppe eines Bronzereliefs im *britischen Museum* (Guide to the bronze room p. 38. No. 14) kaum auf Aphrodite bezogen werden zu dürfen. Ob überhaupt Thalassa vollständig bekleidet, ja verhüllt, dargestellt wurde? Der muthmasslichen Symbolik des Alterthums nach müsste man eher das Gegentheil erwarten.

XIII. CAPITEL.

Der Typus der knidischen Aphrodite[1]).

a. Die erhaltenen Exemplare.

Ueber das untergegangene Original und seine Reconstruction mit Hilfe der Plautillamünze ist bereits oben (p. 14 f.) das Nöthige gesagt worden. — Folgende Wiederholungen[2]) müssen uns die Stelle desselben ersetzen, darunter zunächst acht Marmorwerke:

1°. Im *Vatican* (Kat. des Pio Clem.-Museums No. 574), wahrscheinlich schon seit den Zeiten Julius' II. hier aufgestellt (Visc Pio Clem. I. p. 68. Anm. 1), früher im Cortile ottagono, jetzt im Saal des griechischen Kreuzes. 2,10 M. hoch. Mit besonders vortrefflichem, dem Typus der Aphrodite von Melos nahekommendem, aber im Ausdruck verschiedenem Kopfe, der nie vom Rumpfe getrennt war. Der übrige Theil der Statue ist bedeutend geringer und hat sogar theilweise etwas Eckiges. Neu bloss der linke Arm und der rechte vom Ellenbogen an. Der Unterkörper bekanntlich durch eine verhüllende Blechdraperie unkenntlich und ungeniessbar gemacht[3]); man weiss jetzt nicht mehr, was sie mit dem andern (echten) Gewand anfangen soll. Die Arbeit ist griechisch, wie schon aus der geschmackvollen Ornamentik des Gefässes hervorgeht. Die bei Visconti Pio Clem. I. 11 und darnach bei Clarac pl. 602 gegebenen Abbildungen entsprechen der Statue nicht[4]), indem sowohl die Haltung der Arme als die Anordnung des Gewandes eine verschiedene. Auch das Gefäss steht in Wirklichkeit auf einer fast fusshohen Basis und ist viel grösser und weitbauchiger als das der Abbildung. Da sich nun noch ein weiteres Exemplar (siehe No. 2) im Vatican befindet — nach Visconti a. a. O. p. 63. Anm. 2 sogar deren zwei —, so kann wohl nur dieses andere der Zeichnung des Museo Pio Clementino zu Grunde liegen.

---

[1]) Hauptsächlichste Litteratur: Müller Handbuch § 127. 4. Feuerbach Nachgel. Schriften III. p. 122 ff. Brunn Gesch. d. griech. Kstler. I. p. 339. Friederichs Praxiteles p. 21 ff. Overbeck Gesch. d. griech. Plast. II. p. 33 ff.

[2]) Vgl. Stark Unedierte Venusstatuen in den Sächs. Ber. 1860, p. 52, wo sich aber ein paar Unrichtigkeiten eingeschlichen haben.

[3]) Wie diess schon Visconti angiebt (Pio Clem. I. p. 64. Anm. 2). Trotzdem hat sich Welcker (A. D. I. p. 442) verführen lassen, in ihr die koische bekleidete Venus des Praxiteles zu vermuthen.

[4]) Wohl aber entspricht ihr der Visconti'sche Text, der z. B. p. 63. Anm. 2 ganz richtig von einem Armband am linken Arme spricht, während die Zeichnung kein solches aufweist.


Digitized by Google

2°. In den *Magazinen des Vaticans*, früher in den Gärten ebendesselben Palastes. (Nach Zeichnungen des Perrier und Episcopius abg. mit verkehrten Seiten in den Denkm. d. a. K. I. 146 c.) Sie wird besonders gerühmt von Feuerbach (a. a. O. p. 123), der sie noch gesehen. Doch muss sie bedeutend restauriert sein. In der rundlichen Kopfform und der Anordnung des aufs Gefäss fallenden Gewandes stimmt sie mit der Visconti'schen Abbildung überein. — Das früher im Palazzo Colonna, dann zeitweise in der Loggia scoperta des Vaticans aufgestellte Exemplar[1]) scheint mit diesem identisch, so dass ich nicht weiss, was für ein drittes Exemplar des Museo Pio Clementino Visconti (siehe No. 1) im Sinn hatte.

3°. Im *Museo Chiaramonti* No. 112 (unediert) eine kleine unbedeutende Statuette, deren Gewand in ähnlicher Anlage wie bei der vorigen auf das Gefäss herabfällt. Der Kopf aufgesetzt, aber alt. Die rechte Hand, der linke Arm und beide Wadenstücke ergänzt. Das Gewand und die linke Hand ohne die Finger scheinen alt.

4°. In der *Villa Torlonia* (Clar. pl. 616. 1366 C), von griechischem Marmor. 1,91 M. hoch. Nach Clarac sollen beide Arme und beim linken noch ein Stück des Gewandes alt, der Kopf nie gebrochen gewesen sein. Neu bloss der linke Fuss und der grössere Theil des Gewandes sammt dem Gefäss.

5°. In der *Villa Ludovisi* (abg. Braun Vorsch. zur Kunstmyth. Tf. 77), überlebensgross, der Kopf grossartig aufgefasst, sonst von ziemlich plumpen Formen und noch dazu überarbeitet. Vgl. Braun Museen Roms p. 581.

6°. Im *Palazzo Valentini* zu Rom (Beschreibung Roms III. 3. p. 156), sehr durch Ergänzung entstellt.

7°. Im *Palazzo Viscardi* zu Rom (Clar. pl. 606 B. 1343 C), von carrarischem Marmor, 1,91 M. hoch. Mit Porträtkopf. Das Gewand der Abbildung nach auf einen etwas sonderbaren Delphin herabfallend, dessen Kopf alt sein soll. Der Text spricht ausserdem von einem Baumtronk. Der linke Vorderarm mit dem Gewand neu, sonst vielfach geflickt.

8°. In der Glyptothek[2]) zu *München* (Kat. von Brunn No. 131; abg. Clar. pl. 618. 1377, besser Lützow Münchener Antiken Tf. 41), aus Pal. Braschi, von parischem Marmor, ohne die Basis 1,62 M. hoch. Ergänzt ist der obere Theil des Kopfes »sodass nur das Haar an der Stirn links alt ist«, Einiges am Profil, der rechte Vorderarm und

1) Beschreibung Roms II. 2. p. 194; Braun Mus. Roms p. 582.

2) Wohin sie nach zeitweiliger Entfernung jetzt wieder gebracht ist, vgl. Lützow Münchener Antiken p. 1. Anm. 1.

Digitized by Google

der linke vom Armband an, sowie die Füsse; ein Stück der linken Hand und der grössere Theil des Gewandes ist alt. Eigenthümlich der knauflose Abschluss der Haare im Nacken. In Beziehung auf Kunstwerth reiht sie sich unmittelbar an die erstgenannte vaticanische an, obgleich ihre Ausführung römisch [1].

Kleine Bronzen, welche das Motiv der knidischen Aphrodite zeigen, sind mir keine bekannt.

Von Terracotten bloss

9° eine aus Tarsos (Barker Lares and Penates p. 193. No. 48. Vgl. Arch. Anz. 1853, p. 302) [2].

Sehr wichtig sind

10° die knidischen Münzen des Caracalla und der Plautilla (abg. u. A. Denkm. d. a. Kunst I. 146 a. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II. p. 33. Visconti Pio Cl. I. Tf. A 1. 2, an letzterem Ort Aphrodite mit Aesculap zusammen). Erst durch sie wird der vorliegende Typus als der der knidischen erwiesen (s. oben p. 15).

11°. Eine antike Gemmendarstellung (s. Denkm. d. a. Kunst I. 146 b), Aphrodite auf linkem Standbein, mit nach rechts gewandtem Haupt.

Als Repliken der knidischen können ausserdem noch folgende kopflose Torse angesehen werden, welche im Körpermotiv mit den bisher genannten Statuen übereinstimmen, also rechtes Standbein und gesenkte Oberarme bei leicht empor gezogener linker Schulter vereinigen:

12°. Ein schöner *Neapler* Torso, der mir bloss aus einem Dresdner Gypsabguss bekannt (Hettner Kat. der Gypsabg. p. 73. No. 90, wo keine weitere Auskunft darüber gegeben wird). Der linke Arm, der wie bei der knidischen rückwärts gebogen, ist noch bis zum Ellenbogen erhalten, von den Schenkeln bloss der rechte. Die Brüste sind nicht sehr voll, die Hüften schmal.

13°. Kolossaltorso im Museum von *Mantua* No. 201 (abg. Labus Mus. d. Mant. II. 27), von parischem Marmor, 3′ 8″ hoch. Ohne Kopf, Arme und Unterbeine. Die rechte Schulter merklich gesenkt. Am linken Schenkel Spuren eines Puntello [3].

14°. Der durch seine Schönheit berühmte Torso aus Richmondhouse im *britischen Museum*, dritter griechisch-römischer Saal (vor-

[1]) Das Fragment der kleinen Statuette im *Antiquarium* (Führer p. 76) gehört nicht sowohl einer Replik der knidischen, wie es dort heisst, als einer solchen der capitolinischen an.

[2]) Ob auch die nackte Venus von Kalymna im *brit. Museum* (Arch. Ztg. 1848, p. 278. 6), möchte aus dem Prädicat »in der Art der praxitelischen« nicht mit Sicherheit zu entnehmen sein.

[3]) So lauten meine Notizen. Labus spricht von einem Eisenzapfen am rechten Schenkel.

trefflich abgebildet in der Amalthea III. mit einem Aufsatz Nöhdens; auch Anc. Marb. XI. 35. Vaux Handbook p. 172. Vgl. Müller Handb. § 377. 3. Friederichs Baust. No. 592). Kopf und Hals fehlen ganz, vom linken Arm ist beinahe noch ein Drittheil, vom rechten der sehr bearbeitete Ansatz, ebenso von den Schenkeln etwa je ein Drittheil erhalten. Der Torso wurde zu Capo d'Anzo ausgegraben und kam in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach London. Der Besitzer, Herr Loch, liess ihn ergänzen, später die Ergänzungen aber wieder abnehmen; daher die glatte Fläche an den gebrochenen Stellen. Beim Brande von Richmond House im Jahre 1791, wovon die Epidermis noch Spuren trägt, wurde er gänzlich zertrümmert, darauf aber sorgfältig wieder zusammengesetzt. Einen Abguss von vor dem Brande besitzt u. A. die Royal Academy zu London. Die Arbeit ist vortrefflich, obgleich Nöhdens Enthusiasmus (a. oben a. O.), wie schon H. Meyer und mit ihm Böttiger in der Vorrede zum dritten Bande der Amalthea bemerken, ihren Werth überschätzt. Auch seine Zusammenstellung des Torso mit der Venus von Ostia ist unpassend.

15°. *Ebenda* bei den aus Kyrene stammenden Sachen ein kleiner Torso ohne Kopf, linken Arm, rechte Hand und Unterbeine; 0,37 M. hoch (bez.. S. u. P. 104).

16°. In *Würzburg* (Urlichs Verz. p. 7. No. 42), Torso einer kleinen aus Athen stammenden Statuette, bloss Unterleib und Oberschenkel mit Spuren, dass die rechte Hand den Schooss deckte. 0,15 M. hoch.

17°. Gypsabguss eines Torso in *Dresden*, dessen Original mir nicht bekannt, auch bei Hettner Kat. der Gypsabg., wie es scheint, nicht verzeichnet. Ueberlebensgross, ohne Kopf. Von den Armen und Schenkeln noch die Ansätze. Noch vorzüglicher als der Neapler (No. 12), entspricht auch er in der gehobenen linken Schulter und dem zurückgehenden Oberarm der knidischen. Die Hüften sind ziemlich ausladend, die Brüste jugendlich stramm und nicht unmittelbar neben einander.

Wenn man diese Wiederholungen, von denen für den Kopf und für das Motiv der Arme bloss No. 1—11 in Betracht kommen, etwas genauer unter sich vergleicht, so ist es, als ob verschiedene Auffassungen desselben Urbilds zu Grunde lägen. Die Mehrzahl der Marmorstatuen auf der einen Seite, die Münzen auf der andern, beide in ihrer Gesammtheit wohl alle Hauptzüge des Originals enthaltend, vielleicht aber ohne dass sich eine rühmen dürfte, sie alle für sich allein zu besitzen.

Von den Münztypen weichen alle Statuen insofern ab, als sie das Haupt nur ein wenig nach links gewendet haben, während es dort völlig ins Profil gestellt, und der Blick auf die Hand gerichtet ist, die das

Digitized by Google

Gewand entgleiten lässt. Nun erweisen sich zwar die Münzen in manchen Einzelheiten so glaubhaft in der Wiedergabe des Originals, dass es gewagt ist, ihre Authenticität in anderen Punkten anzufechten. Gleichwohl dürfte zu Gunsten der Marmorwerke 1° die Seltenheit der völligen Profilstellung des Hauptes und 2° das lucianische Lächeln [1]), das, wie uns scheint, mit einem vorwärts gerichteten Blick besser stimmt, als wenn das Auge halb niedergeschlagen der linken Handbewegung folgt, in Anschlag gebracht werden. Und dann ist doch schwer zu glauben, dass uns durch blossen Zufall lauter solche Repliken erhalten seien, welche vom Urbild abweichen, zumal so vortreffliche wie die vaticanische (No. 1) und die Münchner Statue (No. 8). Die Vermuthung Visconti's (Pio Clem. I. p. 64. Anm. 1), dass die stärkere Wendung des Hauptes als eine durch den Reliefstil veranlasste Freiheit der Stempelschneider anzusehen sei, möchte daher nicht ganz zu verwerfen sein. Auch der Typus der mediceischen Venus hat auf den Münzen die Profilstellung [2]).

An den Statuen selbst ist das Gleichartige des Kopftypus, wenigstens im Gegensatze zu den späteren Bildungen, nicht zu verkennen, was um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, als beinahe sämmtliche Köpfe erhalten sind. Nur über den des Pal. Valentini (No. 6) und den zweiten vaticanischen (No. 2) fehlen uns die Angaben. Sie haben leicht gekräuseltes, welliges Haar, welches einfach gescheitelt und nach dem Hinterhaupt zurückgenommen ist, wo es in einen Knoten zusammengefasst wird [3]), ohne Haarschleife über der Stirn, ohne Schulter- und Nackenlocken. Der ganze Schmuck besteht in einem um dasselbe gewundenen Band, wie es durch *Münzen* von Knidos, die den blossen Kopf zeigen, bestätigt wird [4]). An den besten Statuen (No. 1. 8) ist das Band doppelt umgebunden. Im Ausdruck des Gesichts, namentlich der Münchner Statue, macht sich bereits der Liebreiz geltend, und jener feuchte Blick, der bei den späteren Darstellungen in Koketterie und ins Schmachtende übergeht, hier aber noch in völliger Reinheit und Keuschheit die Göttin der Liebe und nur diese charakterisiert. Dieser Ausdruck wird bei den meisten durch eine leise Richtung noch oben verstärkt, was aber nicht mit Sicherheit dem Original zugeschrieben

[1]) Luc. Amores 13.

[2]) Anders Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II. p. 148. 50, welcher das Naive und Unbewusste in der Stellung der Göttin durch einen mehr vorwärts gerichteten Blick beeinträchtigt glaubt.

[3]) An der Münchner Statue fehlt der Knauf, ob von jeher, wäre doch wohl noch zu untersuchen.

[4]) Vgl. Mionnet Suppl. VI. p. 480 ff. Indessen etwas Sicheres lässt sich aus diesen Münzen nicht entnehmen, da offenbar verschiedene Typen zu Grunde liegen. Bald sind die Haare hinten in einen Knoten gebunden, bald in ein Reticulum gefasst; bald mit Stirnkrone geschmückt, bald ohne dieselbe; auch die Art, wie die Haare zurückgenommen sind, wechselt.

werden darf, weil grade die schöne vaticanische Statue (No. 1) derselben ermangelt.

Was die Composition im Allgemeinen und namentlich die Beziehung zum Gewande betrifft, so liegen auch hier zweierlei Auffassungen vor [1]. Zunächst wieder die der vaticanischen Statue (No. 1), welche das Gewand in doppelter Faltenmasse auf ein hochstehendes Gefäss niedersinken lässt, und dann die der Münchner (No. 8) und der in den Denkmälern d. a. Kunst abgebildeten aus den vaticanischen Magazinen (No. 2), welche das fast bis zur Erde sinkende Gewand vom Gefäss hinweg gegen die Brust ziehen, so dass die Masse desselben eine schräge, oben einwärts gehende Curve bildet. Die Münzen zeigen den senkrechten Faltenzug, aber sie zeigen ihn in einfacher Masse und auf ein am Boden stehendes Gefäss fallend, wie die letztgenannten Statuen. — Wenn man bei diesem Widerspruch der Repliken unter einander nicht lieber ganz darauf verzichten will, die wahrscheinlichste Darstellungsweise des Urbilds zu reconstruieren, so bleibt in der That nur übrig, entweder sich an die Münzen zu halten, oder in eklektischer Weise dasjenige den einzelnen Exemplaren zu entnehmen, was unserem subjectiven Kunstgeschmack als das Schönste erscheint. Vielleicht würde sich der letztere nicht so sehr von dem Typus der Münzen entfernen. Die schräge Linie des Gewandes hat trotz manchen bekannten Analogieen (Aphrodite von Troas, Apollo mit dem Schwan) etwas Auffallendes und würde das plinianische Lob (Nec minor ex quacunque parte admiratio est) noch unerklärlicher erscheinen lassen, als man es schon gefunden hat [2]. Und wenn auch dieses Lob überhaupt nur cum grano salis zu verstehen und der Hauptsache nach auf die gleichmässig schöne Ausführung aller Theile zu beschränken ist, so bleibt es doch aus allgemein ästhetischen, resp. plastischen Gründen wahrscheinlich, dass hier die Münzen das Richtige geben und dass die Göttin das Gewand nicht an sich zog, sondern vielmehr sinken liess. Gewiss geschah es in einer einzigen Faltenmasse und auf ein am Boden stehendes Gefäss; denn die hierin differierende pioclementinische Statue (No. 1) steht, so schön das Beiwerk gearbeitet ist, zu vereinzelt da, als dass sie zur Richtschnur genommen werden könnte.

In der übrigen Haltung, in der Bewegung der Rechten, im leisen Vorbeugen des Oberkörpers, im Aufruhen auf dem rechten Beine, endlich in dem unwillkürlichen Zusammenschmiegen der Schenkel herrscht

---

[1]) Die seltsam restaurierte Statue des Palazzo Viscardi (No. 7) hat schwerlich ein Recht auf besondere Berücksichtigung.

[2]) Z. B. Feuerbach Nachg. Schr. III. p. 123, wogegen Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 148. 50.

vollständige Uebereinstimmung; doch ist bei der Unzugänglichkeit mancher Statuen und der Verhüllung der vaticanischen die in München befindliche so zu sagen die einzige, wo diese Partieen geniessbar zur Erscheinung kommen.

b. Aphroditeköpfe, die mit dem Typus der knidischen verwandt sind.

Nach Massgabe der Statuen, die freilich nicht ganz mit einander übereinstimmen, können folgende Köpfe mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit auf den Typus der knidischen zurückgeführt werden:

1°. Ein Kopf in der Statuengalerie des *Vaticans*, jetzt einer Replik der barberinischen Juno aufgesetzt (Kat. No. 268; abg. Pio Clem. II. 20, Clar. pl. 414. 725) und fälschlicher Weise mit einer Stirnkrone ergänzt. Die Ohrläppchen sind durchbohrt. Schon Visconti und Clarac haben den Venuscharakter desselben erkannt. Von griechischem Marmor, etwas überlebensgross.

2°. Ein *capitolinischer* Kolossalkopf (abg. Braun Kunstmythologie Tf. 82, auch Weisser Bilderatlas zur Weltgeschichte I. 2. Götterb. V. 21) wird zwar vom erstgenannten Herausgeber nicht als Replik der knidischen bezeichnet, scheint aber der Abbildung und der etwas überschwänglichen Beschreibung nach doch am nächsten mit ihr verwandt zu sein. Er hat die ovale Form des vierten Jahrhunderts und das von einer Binde umwundene Haar ohne Krobylos und ohne hinten herabfallende Nackenstränge. In Beziehung auf den Charakter wird der Ausdruck der Hingebung und der weiche erbarmungsvolle Blick hervorgehoben, wodurch der Kopf trotz dem Mangel an Eleganz und äusserer Schönheit zu einem für das Venusideal bedeutsamen Denkmal werde.

3°. Im *Louvre*, Karyatidensaal (Kat. von Clarac No. 59. Fröhner No. 164; abg. Denkm. d. a. K. I. p. 146 d), aus Villa Borghese, von griechischem Marmor, 0,74 M. hoch (ein wenig überlebensgross). Jetzt fälschlich auf eine Gewandbüste aufgesetzt; sonst bloss die Nase ergänzt. Sie blickt links aufwärts. Die mit einer doppelten Binde umwundenen Haare sind hinten in einen Knoten zusammengesteckt, ohne herabfallende Locken. Eigenthümlich die Bildung des schmalen, aber schwellenden Mundes. Der von Visconti aufgebrachten Beziehung auf die knidische wird von Fröhner widersprochen, weil das lucianische Lächeln fehle. Allein der Charakter, die Haltung und die Anordnung des Haares treffen zu.

4°. Einen *Madrider* Kopf, der mit der pioclementinischen Statue (oben No. 1) übereinstimmen soll, rühmt Visconti Pio Clem. I. p. 63.

Digitized by Google

Wenn er identisch mit dem bei Hübner (Die ant. Bildw. in Madr. No. 102) eher für eine Muse genommenen, so hat er zwar das doppelte Band, weicht aber jedenfalls darin ab, dass zwei Haarstränge auf dem Scheitel zum Knoten verschlungen sind. Einige Theile des Profils ergänzt.

5°. Aehnlichkeit mit der vaticanischen (mit welcher?) soll der Kopf der *Leydener* sogenannten Abundantia haben (abg. Janssen Gr. en Romansc. Beelden Tf. III. 10), der einer fremden Statue entnommen ist. Er trägt ein schmales Band ums Haar, im Nacken einen Knauf. Reuvens vergleicht ihn mit Anc. Marb. I. No. 8 und 22 (p. 178. No. 3 und Cap. 15, sechste Gruppe).

6°. Etwas musenartiger ist der als unbekannte Göttin oder Heroine bezeichnete Kopf des *britischen Museums* (in Photographie vorliegend), der beim Eingang in den zweiten Vasensaal aufgestellt ist. Die Anordnung des Haares wie bei No. 2. Kein Original.

7°. Wegen seiner Verstümmelung kaum zu beurtheilen, aber aus dem Temenos von Knidos stammend und, soviel man sehen kann, mit dem knidischen Typus nicht im Widerspruch ein anderer Kopf des *britischen Museums*, im Vorsaal der Sculpturen des Mausoleums. Der ganze untere Theil ist weggeschlagen. Für Aphrodite scheinen die Augen zu sprechen.

Sodann möchte hier auch der Ort sein für diejenigen Köpfe, welche zwar speciell mit der knidischen Aphrodite nichts zu thun haben, dagegen aus Gründen des Stils am wahrscheinlichsten auf dieselbe Zeit und Schule zurückgeführt werden. So besitzt

8° das Museum von *Darmstadt* (Kat. von Walter p. 28. No. 29) den Kopf einer jugendlichen zu einer Statue gehörigen Venus von pentelischem Marmor, der nach Material und Arbeit der jüngeren attischen Schule angehören soll. Das wellige Haar ist einfach zurückgestrichen (ohne Binde?) und etwas schief gescheitelt; die Formen von beinahe noch mädchenhafter Anmuth. Er ist jetzt zu einer Psyche mit anliegenden Schmetterlingsflügeln gefälscht. Ausserdem sind die Haare am Hinterhaupt, der Hals und die Binde modern (aus gelblich überstrichenem Gyps). Vermuthlich aus der Erbschaft des Baron von Hüpsch (Kekulé in der arch. Ztg. 1862, p. 335).

9°. Seinem Typus nach ungemein schwer einzureihen, im Stil wie sonst kein andrer des Praxiteles würdig, der Kolossalkopf von parischem Marmor, welcher 1823 im Theater von *Arles* gefunden und im dortigen Museum[1]) aufgestellt wurde. (Nach einer Photographie auf unserem

[1]) Im arch. Anz. 1865, p. 61 heisst es irrthümlich, dass er ins Museum des Louvre gelangt sei. Denn es ist doch ohne Zweifel von diesem Kopf die Rede.

Titelblatt abgebildet, so viel mir bekannt, die erste bis jetzt erschienene Publication; doch giebt es schon seit einiger Zeit Abgüsse, z. B. in Bonn, im Berliner Gewerbeverein und anderswo. Vgl. Friederichs Baust. No. 584.) Es ist das Fragment einer Statue, bestehend aus Kopf und Obertheil der Büste, von letzterer ungefähr so viel, als bei der farnesischen Flora entblösst ist, nur die linke statt die rechte Schulter, woraus man übrigens noch nicht schliessen darf, dass er zu einer ähnlich bekleideten Statue gehört habe (wie Stark Städteleben p. 592); er hätte unmöglich so genau dem Gewandsaum nach brechen können. Der Kopf ist vollkommen erhalten bis auf die leider verstümmelte Nase. Das gescheitelte und fein gewellte Haar von einer Binde umwunden, welche ziemlich parallel läuft mit der Umgrenzungslinie der Stirn, hinten in einen lockeren Knoten gefasst, von welchem grade im Nacken noch ein paar kurze Ringellocken herabfallen. Was seinen Kunstwerth betrifft, so ist es eine der kostbarsten Perlen des Alterthums. Waagen (Arch. Anz. 1856, p. 205) rühmt besonders die merkwürdige Bestimmtheit und Weihe der Formen, sowie den meisterhaft plastischen Stil des durch Vertiefungen in feine Partieen getheilten Haares. Es ist der einzige Kopf, welcher dem der melischen Aphrodite ebenbürtig. Wenn er ihr an Hoheit nachsteht, so übertrifft er sie an Zartheit der Empfindung. — Trotz dieser hohen Vortrefflichkeit der Conception sowohl als der Arbeit und der Erhaltung ist man indess nicht einstimmig über den Gegenstand. Unter den erhaltenen Typen der Aphrodite sucht man vergebens nach einem überzeugenden Analogon. Stark (a. a. O.) glaubt die Ursache davon in der Formung der Augen zu finden, welche von der einer Aphrodite verschieden seien. Aber grade in ihrer schmal geschlitzten Oeffnung liegt etwas unläugbar Verwandtes mit denen der pioclementinischen Statue (oben No. 1), wie auch Waagen das charakteristische ὑγρόν hier mit seltener Feinheit dargestellt findet. Eher scheinen mir in der grade vorwärts gerichteten Haltung des Kopfes, in der Anordnung des Haares und in der an die capitolinische Ariadne erinnernden Bildung des Kinns, endlich in dem ungemein jungfräulichen Charakter des Ganzen Momente zu liegen, welche dem Ideal der Liebesgöttin fremd sind. Indess möchte ich nicht behaupten, dass eine wirklich typische Verschiedenheit dadurch begründet sei. Die Wahrscheinlichkeit spricht doch wohl für einen sonst nicht mehr nachzuweisenden Aphroditetypus der griechischen Blüthezeit, am ehesten aus dem vierten Jahrhundert[1], und zwar ohne Frage für dessen Original.

[1]) Aber nicht nothwendig aus derselben Schule wie die Aphrodite von Melos (Fröhner Kat. p. 170. Anm. 3).

Digitized by Google

Ein paar einzelne Köpfe, von denen der Verfasser nur weiss, dass sie des Krobylos entbehren, ohne dass es ihm möglich gewesen wäre, dieselben genauer zu controlieren, können ebensogut der vorigen Classe und ausnahmsweise sogar der nachfolgenden angehören. Denn wenn diese Haartracht, insofern sie der classischen Zeit fremd, allerdings ein ziemlich sicheres Kriterium für den Terminus ante quem non an die Hand giebt, so kann doch aus dem Mangel desselben nicht ebenso sicher auf eine frühere Zeit geschlossen werden [1].

Sehr gerühmt wird

10° ein Kopf der *Ermitage* in Petersburg (Kat. von Guédéonow No. 355), mit der Taenia umwunden. Von griechischer Arbeit, die Epidermis etwas zerfressen. 0,69 M.

11°. Ebenfalls, wie es scheint, des Krobylos ermangelnd ein *Wiener* Kopf (Kat. von Sacken und Kenner No. 29), mit schmalen, schmachtenden Augen, die Haare rückwärts in einen Knoten vereinigt.

c. Statuen von der Haltung der knidischen ohne Gewand.

Einige Statuen haben mit der knidischen die ganze Stellung und Haltung gemein, statt des Gewandes aber in der Linken halten sie (oder hielten sie vermuthlicher Weise) irgend ein Attribut, die Muschel, den Apfel des Paris, vielleicht auch den Spiegel. An den Marmorwerken ist zwar die betreffende Hand überall ergänzt und die Richtigkeit der Ergänzung oft nichts weniger als sicher gestellt. Da jedoch in kleinen Bronzen, die im Körpermotiv mit der knidischen übereinstimmen, in der That häufig ein Attribut an der Stelle des Gewandes getroffen wird, und da es im Durchschnitt auch bei den Statuen wahrscheinlich, bei einigen gewiss, dass sie niemals ein Gewand gehalten, so führen wir dieselben lieber hier in einer besonderen Gruppe als unter den möglichen Repliken der knidischen auf.

Marmorstatuen dieser Art befinden sich:

1°. In *Florenz* (abg. Clarac pl. 624) mit einer Muschel in der Linken; dem Werk des Praxiteles auch noch in der einfachen Haartracht

---

[1] Vgl. z. B. die Statuette des *brit. Museums*, welche das sinkende Badetuch mit den zusammengedrückten Schenkeln zu halten sucht (Cap. 15. 6. Gruppe), und die Bronzefiguren der Sandalenlöserin (Cap. 20. No. 16) und der sich schmückenden Aphrodite (Cap. 18 a. No. 2) *ebenda*.

und in der Beigabe des Gewandes, das hier über ein Gefäss geworfen ist, entsprechend [1]).

2°. In der Glyptothek zu *München* (Kat. von Brunn No. 104; abg. Clar. pl. 618. 1375), von Pacetti in Rom gekauft, parischer Marmor, 1,40 M. hoch. Kopf, rechte Hand, Unterbeine und Delphin neu, von der linken Hand bloss die Finger. Auch steht sie jetzt in falscher Axe und würde in Wirklichkeit nach links fallen. Man könnte sie vollständig für eine Replik der knidischen nehmen, wenn nicht die linke Hand etwas höher erhoben und ohne Spur eines von ihr gehaltenen Gewandes wäre. Was für ein Attribut die Stelle desselben vertrat, ist schwer zu sagen. Brunn vermuthet einen Spiegel, wofür kleine Bronzen könnten angeführt werden. In Marmorwerken ist mir keine Analogie bekannt; denn bei der des britischen Museums (Cap. 15. Gr. 6) beruht er auf Ergänzung.

3°. In der Sammlung *Pamfili* (Clar. pl. 624, 1386), von carrarischem Marmor [2]). Kopf, rechter Arm, linker Vorderarm (mit einem Apfel) ergänzt. Der ins Profil gestellte halbdrapierte Eros zu ihren Füssen ist abgesehen von einzelnen Theilen antik.

4°. Eine unbedeutende Statuette in *Dresden* (Hettner Kat. No. 340; abg. Clar. pl. 624. 1387) aus der Chigi'schen Sammlung, 3′ 3″ hoch. Sie hält den erhobenen Arm etwas weiter vom Leibe entfernt, wesshalb auch die Wendung des Kopfes stärker als gewöhnlich. Allein da Kopf und Arme ergänzt oder gebrochen, so ist weder auf dieses noch auf jenes Verlass. Sonst würde sie mehr als andere dem Münztypus der knidischen Aphrodite sich nähern. Sie hat ein (ergänztes) Badegefäss mit darübergelegtem Fransengewand zu ihrer Rechten.

5°. Hieher müsste ferner ihren alten Theilen nach (darunter der die Scham deckende rechte Arm) die überlebensgrosse Statue der Sammlung *Torlonia* (Clar. pl. 616. 1366 A) gerechnet werden, wenn nicht die etwas seitwärts gelehnte Haltung ihres Körpers auf einen äussern Stützpunkt wiese Indess hat der Restaurator mit dem jetzigen niedrigen vom Gewand bedeckten Pfeiler schwerlich das Richtige getroffen. Der linke Arm bildet in dieser Restauration eine zu unschöne Parallele mit dem rechten. Eine solche Vernachlässigung der Gesetze des Contraposto ist auch bei einer mittelmässigen Statue nicht wahr-

---

[1]) Wo dieselbe aufgestellt ist, kann ich nicht sagen. Ich finde sie weder im Katalog der Uffizien, noch erinnere ich mich, sie gesehen zu haben. Sollte sie mit der von Burckhardt im Cicerone (zweite Auflage p. 448 f.) erwähnten des *Palazzo Pitti* identisch sein? Von dieser heisst es aber: Der linke (richtig restaurierte) Arm sei nach dem Salbgefäss gewandt.

[2]) Nach Clarac (Musée de Sc. IV. p. 110. Anm. 1) jetzt mit einem wirklichen Gewand versehen, wenn es nicht etwa eine Verwechslung mit einer anderen pamfilischen Statue ist (No. 22 bei den Repliken der mediceischen).

scheinlich. Möglich, dass sie bei ähnlicher Haltung wie die knidische die etwas erhobene Linke auf einen Pfeiler lehnte, um beim Eintreten ins Bad nicht auszugleiten. Doch ist es misslich, dergleichen sonst nicht nachweisbare Motive zu supponieren. Die hingelehnte Haltung kann auf einem Fehler der Zeichnung beruhen, sodass eine Stütze gar nicht nöthig. Ausser dem linken Arm mit der Stütze sind die Unterbeine und Theile des Kopfes neu. Von griechischem Marmor. 2,62 M. hoch.

6°. Eine angeblich in *Stockholm* befindliche Statue, von welcher Abgüsse in Berlin (Friederichs Baust. No. 591) und in Dresden (Hettner Das Mus. d. Gypsabg. p. 85. No. 164), ist als Venus pudica ergänzt worden; schwerlich mit Recht. Aus der affectierten Haltung der Arme darf man ziemlich sicher schliessen, dass dieselben modern. Das rechte Standbein aber und die aufrechte Haltung des Körpers lassen sich eher auf das Motiv der knidischen oder ein ihr verwandtes zurückführen als auf das der capitolinischen. Die Formen sind jugendlich wie bei der mediceischen, doch ist sie weniger kokett. Die Haare oben zu einem breiten Krobylos, hinten zu einem doppelten Knauf zusammen gefasst, ohne herabfallende Locken. Ob die Gypsabgüsse wirklich nach der an der Via Appia gefundenen Stockholmer Statue[1]) gebildet sind, ist nicht verbürgt (vgl. Friederichs Baust. p. 551, Nachtrag). Dieselbe soll allerdings aus borghesischem Besitze stammen, wie auch von dem Original des Dresdner Abgusses gesagt wird.

7°. Fast uncontrolierbar ist eine zweite *Dresdner* Statue (Hettner Kat. p. 65. No. 265), welche ebenfalls trotz dem rechten Standbein zu einer Brust und Schooss deckenden Venus ergänzt worden. Sie steht ganz aufrecht, ohne die Schenkel im mindesten zusammen zu drücken. Der Kopf im Zopfstil ergänzt. Ob eine Venus zu Grunde liegt, ist gar nicht zu sagen. 4′ 9″ hoch. Chigi'sche Sammlung.

Auf linkem Standbein und mit der Linken den Schooss deckend:

8° eine Statue im *Louvre* (Clar. pl. 623. 1392), von Stark zu den Repliken der mediceischen gerechnet, mit der sie allerdings den (antiken?) Delphin gemein hat. Aber der noch bis zum Handgelenk erhaltene rechte Unterarm hat niemals die Brust gedeckt, sondern ist vorgestreckt und hat wahrscheinlich ein Attribut gehalten.

Häufiger als in Marmor findet sich das Motiv einer den Schooss deckenden und zugleich ein Attribut haltenden Venus in kleinen Bronzen, und hier, wie es scheint, ohne dass dem Unterschied der Seiten eine typische Bedeutung dürfte zugeschrieben werden.

---

[1]) Arch. Anz. 1853, p. 396. No. 154.

9°. Im Alterthums-Museum zu *Turin* No. 680; trotz dem rechten Standbein mit der Linken den Schooss deckend, die Rechte vorgestreckt. Circa 8″ hoch.

10°. Im *Louvre*, No. 116 des Bronzezimmers, Glasschrank an der linken Wand. Sie hat das Haar zum Krobylos aufgesteckt; in der Linken einen Apfel. Fast 1 Fuss hoch.

11°. *Ebenda* No. 117 mit umgekehrten Seiten. 5—6″ hoch.

12°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris No. 3326, bediademt, in der Linken einen Apfel. Circa 4″ hoch.

13°. *Ebenda*, Salle de Luynes No. 565, mit demselben Attribut, aber in der Rechten.

14° und 15°. Im *britischen Museum* zwei circa 17 Centimeter hohe mit vorgestrecktem rechtem Unterarm, bediademt und mit herabhängenden Schulterlocken. Die eine zu Vaison in Frankreich gefunden.

16°. *Ebenda* eine etwas kleinere, mit üppigem Krobylos statt des Diadems, am Hals eine Perle tragend. Circa 14 Cent. hoch.

17°. In *Berlin* (Friederichs Klein. Kunst und Ind. No. 1842a), Venus in der Linken einen Apfel, die Rechte wahrscheinlich vor der Scham.

18°. In *Arolsen* (Kat. von Gaedechens No. 63), Venus sich mit der Rechten einen Spiegel vorhaltend, die Linke vor der Scham; mit Diadem, 27 Cent. hoch.

19°. In *Wien* (von Sacken Die ant. Bronzen p. 38), wo aber die einst die Scham deckende Linke fehlt. In der Rechten wahrscheinlich die Patera. 12 Cent.[1])

20°. Im *Museo etrusco Chiusino* II. Tf. 203, eine sehr fein gearbeitete Bronze spät etruskischen Stils, die Linke vor der Scham, die Rechte mit einem jetzt undeutlichen oder fehlenden Attribut aufgebogen. Theil eines Geräthes, vermuthlich eines Candelabers.

Sehr nahe verwandt sind ein paar Figürchen, die, statt ein Attribut zu halten, einfach die Hand ausstrecken oder, wie es bei einem später zu betrachtenden Typus der Fall, an ihre Haare greifen, wahrscheinlich um sie aufzulösen. So

21° und 22°. Zwei in *Berlin* (Friederichs Klein. Kst. No. 1842 b und c), deren Rechte mit bittender, um Schonung flehender Geberde ausgestreckt ist; die eine aus der Sammlung Bartholdy, 6¾″, die andere aus der Sammlung Pourtalès, 7″ hoch. Vgl. ebenda No. 1934.

23°. Im Antiquarium zu *München*, 1. Saal, 2. Schrank No. 51.

---

[1]) Ein *ebenda* befindliches Figürchen aus Plasma ohne linken Arm ist wohl eher in der Haltung der mediceischen zu ergänzen.

Venus die Linke vor der Scham, die Rechte schräg abwärts ausgestreckt, mit der Fläche auswärts.

24°. In *Zürich* (Benndorf Die Ant. von Zürich No. 73), die Rechte wie im Gespräch nach vorn bewegt. 11 Centimeter hoch.

25°. In *Neapel* (abg. Ant. d'Hercul. VII. 5), mit der Linken an die Haare greifend.

26°. Im Alterthums-Museum zu *Turin* No. 694, wie die vorige.

27°. Im Museum von *Parma* eine ganz kleine, mit der Rechten einen Haarstrang fassend. Ohne besonderen Kunstwerth.

28°. Im *britischen Museum* eine circa 15 Centimeter hohe Bronze mit besonders fein gearbeitetem Kopf, im Motiv gleich der vorigen, ohne Schulterlocken und Diadem.

Wir haben diese Darstellungen hier aufgeführt, weil sie mit der knidischen Aphrodite die Nacktheit und die Deckung des Schoosses, die meisten die Haltung sämmtlicher Glieder gemein haben; letzteres allerdings häufig bei umgekehrten Seiten, was für die Bestimmung ihrer typischen Zusammengehörigkeit kein ganz gleichgiltiger Umstand. Vielleicht sind die Figuren mit linkem Standbein und die mit rechtem strenger von einander zu scheiden, als wir es gethan haben, indem jene eher in einem Abhängigkeitsverhältniss zur capitolinischen stehen. Allein einigermassen greifbar tritt ein solcher Unterschied doch nirgends hervor. Bei den kleinen Bronzen scheint die Vertauschung wie so manches Andere auf blosser Willkür zu beruhen, auch der gesenkte Arm entspricht hier nicht immer dem Standbein (Turiner Bronze No. 9). Bei den Marmorwerken aber haben wir eine einzige abweichende Statue getroffen (No. 8), und diese entzieht sich wegen ihres Aufstellungsortes jeder genaueren Untersuchung. — Ein inneres Verwandtschaftsverhältniss zur knidischen besteht übrigens auch nicht bei denen, die in den Seiten übereinstimmen. Ihre Idee ist überall eine verschiedene. Es sind späte und nicht eben glückliche Modificationen; daher auch der Kopftypus im Durchschnitt die reichere Haartracht der späteren Venusstatuen zeigt, wenn nicht, wie häufig bei den kleinen Bronzen, an deren Stelle die Stephane getreten. Nur die Florentiner (No. 1) erinnert hierin noch an das Urbild.

XIV. CAPITEL.

Die Brust und Schooss deckende Aphrodite (Venus pudica).[1]

So epochemachend das Werk des Praxiteles in der Geschichte des Aphroditeideals dasteht, so scheint es, den erhaltenen Statuen nach zu urtheilen, doch nicht derjenige Ausdruck des Kunstgefühls gewesen zu sein, den die Folgezeit für den adäquatesten erkannte. Wiewohl aus der grösseren oder geringeren Zahl der Wiederholungen keineswegs immer auf die relative Bedeutung des Urbilds geschlossen werden kann. Grade hier darf der Umstand nicht ausser Acht gelassen werden, dass die knidische Aphrodite gewissermassen ein Situationsbild war, wie der Apoll von Belvedere oder wie die Artemis mit der Hindin. Sie stellte die Göttin in einem bestimmten, allerdings für sie bezeichnenden, aber nicht nothwendig zu ihrem Wesen gehörenden Momente dar: das Gewand sinken lassend, um in die Fluthen zu steigen, wie Apollo dargestellt ist, die Feinde mit der Aegis schreckend, oder Artemis in leidenschaftlicher Erregung der Jagd sich hingebend. Solche Situationsstatuen bilden in der griechischen Plastik überall die Minderzahl und sind auch weniger wiederholt worden, während die einfachen Charakterbilder der Götter, die Auffassung und Darstellung ihres Wesens ohne Beziehung zur Aussenwelt der eigentliche Vorwurf und Inhalt der Kunst waren. Allein diese Thatsache erklärt es noch lange nicht, warum in der nachpraxitelischen Zeit der Typus der knidischen Aphrodite von dem der capitolinischen überholt wurde. Am Ende ist ja diese und sind alle, die zu ihrem Kreise gehören, ebensogut Situationsbilder. Nur fällt hier Situation und Charakter vollkommen in Eins zusammen. Die Stellung der capitolinischen Statue ist für die spätere Aphrodite grade so typisch geworden wie das Hinlehnen für Dionysos oder wie das Aufstützen der Lanze für Pallas. Man wird auch nicht behaupten dürfen, dass nach Praxiteles noch Vollkommneres, über seine Leistungen Hinausgehendes

[1]) Bekanntlich hat der ganze Kreis der an Praxiteles sich anschliessenden Aphroditebilder in einem Aufsatz von Stark (Unedierte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles in den sächs. Ber. 1860, p. 46—99) bereits eine eingehende kunstmythologische Behandlung erfahren. Es konnte diess kein Grund sein dieselben hier zu übergehen. Auch abgesehen davon, dass der Verfasser hoffen durfte, bei einer erneuten Behandlung Manches vollständiger geben, Uebersehenes nachholen, Einiges wohl auch berichtigen zu können, würde der eigentliche Zweck dieser Arbeit durch Weglassung einzelner, geschweige so bedeutender Kreise, gänzlich verfehlt worden sein. Bei dem Entwurf eines Repertoriums der Venusbilder, wozu hier der Versuch gemacht wird, kam es vor Allem auf eine möglichst vollständige Zusammenstellung der Typen an.



geschaffen worden sei. Sondern wenn in der Folgezeit der Typus der knidischen modificiert wurde, und er vor seiner eigenen Modification zurücktrat, so hängt diess mit der veränderten Denkweise der Zeit zusammen, indem an die Stelle der naiven Schönheitsbegeisterung mehr und mehr die Reflexion und als deren Spiegelbild in den Aphroditedarstellungen das Motiv des zum Bewusstsein erwachten Schamgefühls trat.

Die knidische Aphrodite, obgleich mit unwillkürlicher Bewegung das Heiligthum ihres Leibes deckend, ist sich ihrer Nacktheit doch kaum bewusst. Ihre Enthüllung dauert ja auch nur einen Moment. Noch hält sie einen Zipfel des schützenden Gewandes gefasst, und in dem Augenblick, wo sie es sinken lässt, vertraut sie ihre göttlichen Formen dem ebenso wirksamen Schutze der Fluthen an. — Nun sinkt aber das Gewand, noch eh sie von den Fluthen geborgen: Die Göttin steht in der ganzen Hilflosigkeit des entkleideten Weibes da, das Bewusstsein ihrer Nacktheit kommt über sie und von weiblichem Schamgefühl ergriffen, deckt sie mit den Händen beides, den Schooss und den schwellenden Busen und biegt sich leise zusammen, wie ein Blüthenkelch, der durch fremde Hand berührt worden ist[1]). Das ist das Grundmotiv der zunächst zu besprechenden noch in sehr grosser Anzahl vorhandenen Venusbilder. Insofern in ihnen (wenigstens im mediceischen Typus) die völlige, keiner weiteren Begründung bedürfende Nacktheit als wesentliche Erscheinungsform der Aphrodite hingestellt ist, bezeichnen sie den Abschluss in der Entwicklung dieses Ideals. Was darüber hinausliegt, sind nur entweder Variationen desselben Themas oder künstlerische Versuche, innerhalb des abgeschlossenen Kreises durch Neuheit der Motive zu wirken.

Schon aus diesem Grunde und aus dem geringeren Mass von Naivetät muss die Erfindung des capitolinisch-mediceischen Typus später als die des knidischen gesetzt werden. Wir könnten uns aber die Art, wie die alten Schriftsteller von der letzteren sprechen, und den Alles in Schatten stellenden Ruhm derselben überhaupt nicht erklären, wenn die capitolinische Venus oder ihr Original bereits vor Praxiteles existiert hätte. Ich weiss daher nicht, wie es verstanden werden soll, wenn Curtius eine alterthümliche aus Cypern stammende *Terracotta des Louvre* (abg. arch. Ztg. 1869, p. 62) das Urbild der mediceischen Venus nennt. Es ist ein kleines, ziemlich formloses und fratzenhaftes Idol, mit Stephanos und doppelter Halskette geschmückt, sonst nackt und in der Haltung der Arme vor Brust und Scham mit der mediceischen übereinstimmend. Da kein positiver Grund, das Alter und die Echtheit der

---

[1]) Stark a. a. O. p. 50.

Digitized by Google

Statuette anzuzweifeln, so kann man allerdings nicht umhin, den Phöniciern die chronologische Priorität in Beziehung auf die Darstellung dieses Motivs zuzugestehen. Ob aber damit ein Zusammenhang irgend welcher Art zwischen dem cyprischen Idol und den Marmorstatuen nachgewiesen oder auch nur wahrscheinlich gemacht sei, ist eine andere Frage. Die Bedeutung der Nacktheit sowohl als des Motivs der Arme ist bei beiden eine himmelweit verschiedene. Bei den Statuen gehört die Nacktheit zu ihrem idealen Charakter, und die Geberde ist bloss der Ausdruck des dadurch hervorgerufenen weiblichen Schamgefühls. Bei der kosmisch gefassten Aphrodite der Phönicier ist umgekehrt die Geberde die Hauptsache, nämlich der symbolische Hinweis auf die für Ernährung und Fortpflanzung wichtigsten Lebensorgane [1]), die Nacktheit nur das plastische Darstellungsmittel. Wo ist nun die Brücke, die von der Fratze zum Ideal hinüberführt? Was sollte die Künstler des dritten oder vierten Jahrhunderts bewogen haben, in der halb tiefsinnigen, halb wüsten Symbolik des Orients zu schöpfen, da die reine Quelle der knidischen Aphrodite ihnen so viel näher lag. Wer weiss, ob sie den phönicischen Typus, von dem sie durch eine zeitliche und religiöse Kluft getrennt waren, überhaupt nur gekannt haben. Spuren davon zeigen sich nirgends. Und so lange sich unter den griechischen Denkmälern selber keine Mittelglieder nachweisen lassen, wird man nicht berechtigt sein, das menschlich schöne Kunstmotiv der schamhaften Aphrodite auf phönicischen Ursprung zurückzuführen [2]).

a. Die capitolinische und die mediceische Venus.

Indem wir nun die einzelnen noch vorhandenen Statuen dieses Typus betrachten, heben wir zunächst zwei von ihnen besonders hervor, nicht nur weil sie durch Kunstwerth und Berühmtheit alle anderen überragen, sondern weil sie am besten geeignet sind, die Stufen der Weiterbildung, die auch noch innerhalb dieses Kreises unterschieden werden können, zu repräsentieren.

---

[1]) Vergleiche Curtius Nuove Mem. 1865, p. 375. Arch. Ztg. a. a. O.

[2]) Anders Curtius Nuove Mem. a. a. O. »Aussi sûrement que malgré une distance qu'on ne saurait imaginer plus grande le motif est pourtant le même à l'origine, nous pouvons de même accepter avec certitude que ce type tel que nous le voyons dans l'idole antique, a été reproduit par les Grecs jusqu'à ce que à une époque postérieure à Praxitèle, on en vint à concevoir autrement l'antique type et à le représenter en le transformant selon le gout du temps.«

Die capitolinische Venus (abg. Bouillon Mus. des ant. I. 10. Bottari Mus. Capitol. III. 19. Clar. pl. 621 von drei Seiten. Denkm. d. a. Kunst II. 278. Braun Vorsch. zur Kunstmyth. Tf. 81). — Sie wurde im Bezirk der Suburra zu Rom gefunden und zwar in einem vermauerten Raum, wohin sie wahrscheinlich schon im frühen Mittelalter geflüchtet worden war; daher beinahe vollkommen erhalten. Restauriert bloss die Nasenspitze, der linke Zeigefinger und ein Theil des rechten. Von griechischem Marmor. 1,82 M. hoch. Sie ruht auf dem linken Bein in ziemlich vorgebeugter Haltung, und deckt mit der Linken den Schooss, mit der Rechten die linke Brust. Ihr Kopf ist nach links und ein wenig abwärts geneigt. Auf der Seite des Standbeins ein hohes Badegefäss, über welches ein Fransengewand gelegt ist. Ihre Formen sind frauenhaft reif, die Brüste voll und fast ohne Zwischenraum neben einander sitzend; das Gesicht vielleicht nicht von erster Schönheit, doch mit der specifisch venusartigen Bildung der Augen. Die Haare sind im Gegensatz zu den einfach gescheitelten der knidischen Venus über der Stirn zu einem hohen Krobylos, hinten zu einem Knauf zusammen gefasst (auf der Höhe des Kopfes nicht ganz vollendet) und fallen in zwei gelösten Strängen seitwärts auf den Nacken. Die Behandlung ist ausgezeichnet wahr und lebendig, besonders der herrliche Rücken mit einem Grübchen unter der Taille, und die Arme, die nirgends wieder in dieser Erhaltung getroffen werden. Doch wird man mehr als bei manchen geringeren Werken an ein bestimmtes Modell erinnert. Ihr Kunstwerth wird im Allgemeinen dem der mediceischen nachgestellt, mit Ausnahme vielleicht der Rückseite. Von den Statuen aber, die ein Badegefäss haben, ist es ohne Zweifel das beste Exemplar, und wie die gefühlte sorgfältige Arbeit vermuthen lässt, sehr wahrscheinlich das Original[1]. Sie steht ihrem Charakter nach in der Mitte zwischen der knidischen und der mediceischen, der ersteren sogar noch etwas näher durch den Adel der Erscheinung, namentlich durch das Ungesuchte und Natürliche der Schamgeberde, sowie durch die Beziehung zum Bade, die sich noch so deutlich in dem vom Gewand überdeckten Gefäss erkennen lässt. Und nach dieser Mittelstellung kann ihre Entstehungszeit annähernd bestimmt werden.

Man hat freilich aus ihrer unvergleichlichen Naturwahrheit gegenüber dem mehr idealen Stil der mediceischen auf das umgekehrte chronologische Verhältniss schliessen wollen; allein gewiss mit Unrecht, da es sich hier nicht um die prosaische Darstellung der Wirklichkeit wie

[1] So E. Braun Ruinen p. 222, Friederichs Bausteine p. 337. Anders Stark Unedierte Venusstatuen p. 58.

bei so vielen römischen Werken, sondern um den lebensvollen Naturalismus der Griechen handelt. Für römischen Ursprung (wie ihn Braun in der Kunstmythologie annimmt) scheint die Arbeit bei aller Eleganz zu wahr und zu lebendig. — Andrerseits ist ein gewisser Abstand von der knidischen, ein etwas späterer Geschmack, wie er sich in der reicheren Haartracht und im Fransengewand äussert, bei der capitolinischen nicht zu verkennen. So gern man ihren Urheber unter den grossen Künstlern, von denen uns Venusbilder überliefert sind, suchen möchte, an die nuda Venus des Skopas (oben p. 13. No. 3), von dem alten Meister im Wetteifer mit Praxiteles gebildet [1]), kann nicht gedacht werden, sondern höchstens an einen Künstler des dritten Jahrhunderts [2]). Doch hat es keinen Werth, die möglichen Prätendenten für ihre Urheberschaft und falls es eine Copie, die möglichen Originale aufzuzählen [3]), da alle ungefähr gleich viel oder gleich wenig Berechtigung haben.

Die mediceische Venus. — Das weitere Entwicklungsmoment, die beziehungslose, durch nichts mehr motivierte Nacktheit hat seinen vollendetsten Ausdruck bekanntlich in der mediceischen Venus gefunden, aufgestellt in der Tribune zu *Florenz* (Kat. No. 342; abg. Molini Gall. di Fir. II. pl. 87. 88. Clar. pl. 612, von drei Seiten. Denkm. d. a. K. I. 224. Braun Kunstmyth. Tf. 80. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II. p. 301. Schnaase Gesch. d. b. Künste II. p. 282 u. an and. O.). Sie ist von parischem Marmor, 1,51 M. hoch. — Die Notizen über ihre Auffindung sind nicht zuverlässig. Bald wird der Porticus der Octavia in Rom, bald die Villa Hadrians in Tivoli als Fundort angegeben. Jedenfalls war die Statue Anfangs (im 16. Jahrh.) eine geraume Zeit in der Villa Medici zu Rom aufgestellt und scheint auch hier schon restauriert worden zu sein [4]). Allein beim Transport nach Florenz, unter Innocenz XI. 1678 [5]) zerbrach sie und musste aus elf Stücken wieder zusammengesetzt werden. Neu ist der ganze rechte Arm und der linke vom Ellenbogen an, beide hässlich restauriert, zu weit vom Leib entfernt und daher

[1]) Wie Urlichs Skopas p. 124 ff. vermuthen möchte.

[2]) Für den Terminus post quem ist der Krobylos von Gewicht, der mit Sicherheit nicht vor dem Ende des vierten Jahrhunderts, in Marmorwerken nicht vor dem dritten nachzuweisen. Eines der ältesten Beispiele, das, wenn ich nicht irre, allerdings dem vierten Jahrhundert zugeschrieben wird, möchte ein *Vasenbild* von Kertsch (Jouz-Oba) sein, abg. im Atlas zum Compte-rendu für 1860. Tf. II. Ob die halbentblösste sitzende Figur mit dem Krobylos grade Alkestis ist, wie Stephani deutet, ist für unsre Frage gleichgiltig.

[3]) Von ersteren nennt Stark (Uned. Venusstatuen p. 56 f.) den *Kephisodot,* Sohn des Praxiteles, und den Rhodier *Philiskos,* von letzteren das ἄγαλμα λευκοῦ λίθου von *Hermione* und die marmorne Venus von *Rhegion* (vgl. darüber Cap. 2 a und b).

[4]) So lautet wenigstens der französische Bericht über die Statue, zur Zeit als sie in Paris war. S. Clarac Musée de Sc. IV. p. 100.

[5]) Bei Friederichs Bausteine p. 338 steht fälschlich 1770, vgl. Kinkel Gypsabgüsse des Polytechnikums p. 99, Anm.

von affectierter Haltung, die Finger zu schlank; neu ferner der vordere Theil der Basis mit der Inschrift. Gebrochen war die Statue an den Knöcheln, an den Knieen, an der Mitte der Schenkel, mitten durch den Leib und am Hals; das Ganze geglättet.

Streng genommen gehört die mediceische Venus nicht mehr derjenigen Darstellungsreihe an, welche uns die Göttin in Beziehung zum Bade vorführt. Kein Wasser- oder Salbgefäss steht zu ihrer Seite und kein Gewand deutet an, dass sie jemals anders als nackt erschienen; auch das vollkommen aufgebundene und geordnete Haar möchte zu einer badenden Aphrodite nicht stimmen. Nur ein Delphin als Symbol des feuchten Elements, aus dem die Göttin emporgestiegen, weist darauf hin, dass wir es mit einer Anadyomene zu thun haben.

Von der capitolinischen unterscheidet sie sich durch jungfräulichere, knospenhaftere Formen, welchen entsprechend auch der Massstab etwas unter Lebensgrösse genommen ist; ferner durch etwas stärkeres Einziehen des Unterleibs bei freierer Haltung des Kopfes, letzterer von fast auffallender Kleinheit. Weniger naturwahr als jene, übertrifft sie sie durch sinnlich feinen Reiz und durch fast noch grössere Zartheit in der Durchbildung der Formen. Dafür ist allerdings jede Spur von Göttlichkeit verwischt. Das schwimmende Auge, das Grübchen im Kinn, die zierliche Anordnung des Haares sind von Grossartigkeit so fern als nur möglich. Auch bei der capitolinischen erhalten wir nicht den Eindruck von Hoheit und Würde; das Motiv schliesst sie aus. Aber ebensowenig den des Gegentheils; der Adel der Formen und die Wahrheit des Gefühls giesst auch über das rein Menschliche noch einen göttlichen Schimmer. Bei der mediceischen ist die Schamgeberde blosser Vorwand; das dominierende Motiv ist das Bewusstsein der Schönheit und des Liebreizes, die beide in so überschwänglicher Fülle vorhanden. Ueber die genauere Definition dieses Bewusstseins wird man sich nie ganz einigen können, weil das Urtheil gar zu sehr von der subjectiven Empfindung und dem jetzigen Zustand der Statue abhängig ist. Eine leise Selbstgefälligkeit und Koketterie, zumal in der starken Wendung des Hauptes, lässt sich in Haltung und Blick nicht verkennen. Es Lüsternheit zu nennen [1], möchte man kaum berechtigt sein. Unvergleichlich in künstlerischer Beziehung ist die Leichtigkeit ihrer Stellung, hervorgebracht durch die meisterhafte Beobachtung und Durchführung des statischen Princips und durch jene Einheit in Haltung und Ausdruck und Formen, die vielleicht den wenigsten Beschauern zum Bewusstsein kommt, die

[1] Heltner Vorsch. p. 265 f. — Overbeck Plast. II. p. 302.

aber nichtsdestoweniger den lebensvollen Eindruck der Statue hauptsächlich bedingt.

Dass für ihre Entstehungszeit die Inschrift der Plinthe nicht massgebend sein kann, ist bereits oben (p. 19) bemerkt worden. Der virtuosen, aber dabei doch noch lebendigen Ausführung nach möchte sie etwa ins zweite Jahrhundert vor Christo fallen; ihre Erfindung wahrscheinlich früher. Verschiedene Wiederholungen (die Dresdner No. 37, die Madrider No. 45) zeigen denselben Typus in weniger sinnlicher Weise. Nun lag es aber keineswegs in der Zeitrichtung, dass die späteren Künstler auf den Liebreiz verzichteten, den das Vorbild ihnen an die Hand gab. Das Original jener Wiederholungen scheint daher der mediceischen Venus vorangegangen zu sein. Auch hat Stark [1]) nicht mit Unrecht bemerkt, dass die Symbolisierung des Wasserreichs durch einen Delphin am ehesten ein der alexandrinischen Epoche entsprechender Gedanke sei; wiewohl der künstlerische Sinn ebensogut als der Verstand dabei mitgewirkt hat, indem nicht leicht eine Zuthat gefunden werden konnte, die sich so harmonisch den Linien der reizenden Glieder anschmiegte wie der senkrecht ins Meer hinabschiessende und daher zu einer Stütze ganz besonders geeignete Delphin. Die Rückführung auf Kephisodot, den Sohn des Praxiteles (Kinkel Gypsabg. p. 100) geht jedenfalls zu weit hinauf. Früher als im dritten Jahrhundert vor Christo lässt sich die Verbindung des Eros mit dem Delphin schon gar nicht nachweisen.

b. Wiederholungen derselben.

Um die Repliken der capitolinischen und der mediceischen Venus aus einander zu halten, müssten die Museen von einem kundigen Auge zu diesem besonderen Zweck durchgesehen werden. Mit blossen Katalogen und Abbildungen ist es nicht möglich. Es bedarf schon guter Zeichnungen, um die reifen Formen der ersteren von den jugendlichen der letzteren unterscheiden zu können; die äusseren Kennzeichen aber der Haartracht und des Beiwerks, mit andern Worten Kopf, Badegefäss und Delphin, sind bei der grösseren Hälfte modern. Ausserdem ist gar nicht gesagt, ja nicht einmal wahrscheinlich, dass alle die nackten Statuen bloss entweder auf die capitolinische oder die mediceische zurückgehen. Diese beiden bezeichnen nur die Pole, zwischen denen sich die übrigen bewegen, und sind zugleich die hervorragendsten in Beziehung auf Kunst-

---

[1]) Venusstatuen a. a. O. p. 58.

werth und Originalität. Allein Niemand verbürgt uns, dass im Alterthum nicht ähnliche Originale, d. h. selbständige und gefühlte Darstellungen dieses Motivs existiert haben, Originale, zu denen manche der erhaltenen Statuen in näherer Beziehung stehen als zu jenen.

Indem wir uns daher vorbehalten, nach vorausgeschickter Uebersicht der Repliken noch einmal auf die typischen Unterschiede, die sich innerhalb dieses Kreises wahrnehmen lassen, zurückzukommen, nehmen wir einstweilen die mehr oder weniger zufälligen, häufig sogar modernen Beigaben des Badegefässes oder des Delphins oder den völligen Mangel einer solchen für unsre Anordnung zur Richtschnur.

Marmorrepliken mit dem Badegefäss.

1°. Im *Capitol* (Clar. pl. 626 B) aus Villa d'Este, von lunensischem Marmor. 1,86 M. hoch. Kopf und Arme neu. Da die Plinthe der Hauptsache nach alt, so scheint die Vase verbürgt.

2°. In der *Villa Borghese* II. Camera No. 21 (Beschreibung Roms III. 3. p. 246; abg. Nibby Mon. sc. 44), lebensgross, ziemlich gut erhalten, nur der linke Vorderarm neu. Um das Gefäss mit darübergelegtem Gewand ist hier ausserdem noch ein Delphin gewunden. Auf dem Gefäss und rechts neben der Göttin Füsse, welche wohl von Eroten herrühren. Die Arbeit mittelmässig [1]).

3°. Im Museo nazionale zu *Neapel* (Clar. pl. 617. 1372), von griechischem Marmor, 7 Palm hoch. Die Restaurationen bei Gerhard (Neapl. ant. Bildw. No. 293) und Clarac (Musée IV. p. 106) verschieden angegeben. Der Kopf mit dem bloss links herüberfallenden Haarstrang sowie das eigenthümlich gebildete Gefäss könnten alt sein; die Unterarme jedenfalls neu.

4°. Eine zweite *ebenda* (Clar. pl. 617. 1373), von griechischem Marmor, 7 1/2 Palm, aus der Sammlung Farnese. Arme und Beine neu, nach Clarac auch der Kopf.

5°. Eine dritte *ebenda* (Clar. pl. 617. 1371), aus Sammlung Farnese. Winckelmann (VI. 284) erwähnt sie mit noch einer andern als im Garten hinter dem Palazzo Farnese stehend. Von lunensischem Marmor, 8 Palm. Arme und linke Brust neu. Der Kopf ein Porträt, doch sind die Deutungen auf Marciana, Schwester des Trajan, oder ihre Tochter Matidia nicht sicher [2]).

6°. Eine vierte *ebenda* (Clar. pl. 623), von griechischem Marmor; 7 Palm. Bloss der Torso alt, dieser aber wird sehr gerühmt.

---

1) Ueber eine in den letzten Jahren auf dem *Esquilin* gefundene Statue, die von besonderer Schönheit sein soll (Stark Sächs. Ber. 1860, p. 55), ist mir nichts bekannt. Ob es eine Verwechslung mit der vor Porta Portese gefundenen mit dem Delphin (No. 44)?

2) Die Münzen zeigen einen andern Haarputz, vgl. Gerh. Neapl. ant. Bildw. No. 138.

7°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 171, Fröhner No. 141, abg. Clar. pl. 343. 1395), aus der borghesischen Sammlung, von lunensischem Marmor, 1,78 M. hoch. Die rechte Hand und der linke Vorderarm sowie die Unterbeine neu; auch der übermässige Krobylos rührt vom Restaurator her. Das Badegefäss mit dem Tuche genau nach dem der capitolinischen ergänzt.

8°. *Ebenda* (Kat. von Clar. No. 380. Fröhner No. 142; abg. Clar. pl. 343. 1396), borghesische Sammlung, von parischem Marmor, 1,83 M. hoch. Mit aufgesetztem Kopf; Arme, Unterbeine und Badegefäss neu. Geringer als die vorige, ohne alle Jugendlichkeit.

9°. In *Dresden* (Hettner No. 239; abg. Aug. pl. 86. Clar. pl. 621)[1]), aus der Sammlung Chigi, 7′ hoch. Mit römischem Porträtkopf, der aber die Haartracht der capitolinischen hat. Bloss die Nasenspitze, Hände und Füsse neu, sonst gar nicht gebrochen. Das Gewand ist über einen Baumtronk geworfen, vor welchem ein Badegefäss (alt). Arbeit gering.

10°. *Ebenda* (Kat. v. Hettner No. 242; abg. Augusteum pl. 59. Clar. pl. 624. 1389), aus Sammlung Chigi. 6′ 9″ hoch. Unterbeine und linker Unterarm sowie das Gefäss neu. Der venusartig aber ohne Krobylos gebildete Porträtkopf nicht zugehörig. Die Arbeit gering.

11°. *Ebenda* (Kat. v. Hettner No. 354; abg. Le Plat Tf. 57) aus Sammlung Chigi, 6′ hoch. Alt bloss die untere Hälfte mit dem schlanken, vom Gewand bedeckten Badegefäss. Der Kopf eher nach der mediceischen ergänzt.

12°. In *Berlin* (Kat. No. 747), überlebensgross. Nur der Torso antik, aber wohl mit Recht zur capitolinischen ergänzt.

13°. Verschieden davon die bei Gerhard *Berlins* ant. Bildw. No. 89 verzeichnete von griechischem Marmor. 3′ 6″ hoch; aus Rom. Kopf und Hände neu. Trotz der antiken Amphora mit darüber gelegtem Fransengewand eher eine Replik der mediceischen, nach welcher auch der Kopf ergänzt.

14°. Im *britischen Museum*, erster griech.-röm. Saal (abg. Clar. pl. 619; auch Vaux Handbook 1851, p. 204), presented by King William 1834. 2,03 M. hoch[2]). Die Vorderarme neu; der Kopf mit dem übergrossen Krobylos und den zwei Nackensträngen, so viel ich sehen konnte, alt, und vom Gefäss und Gewand darüber wenigstens einige Theile.

15°. In *Woburn Abbey*, Bedfordshire (vortrefflich und doppelt abgebildet in der Spec. of anc. sculpt. II. Tf. 11 und 12; auch in den Denkm. d. a. Kunst II. 277), ohne Kopf und Arme. Von besonders

1) Aber an letzterem Ort nicht von zwei Seiten, wie es im Text heisst.
2) So Vaux. Bei Clarac, wie es scheint, unrichtig 5′ 5″.

feinen und schlanken Körperformen; daher trotz dem Gefässe eher als Replik der mediceischen zu fassen, wie es auch Müller thut im Handbuch § 377. 3 (vgl. Wieseler zu No. 277, und Waagen Kunstwerke und Künstler in England II. 554).

16°. In der *Ermitage* zu Petersburg (Kat. No. 347; ungenügend abg. Clar. pl. 617), die taurische Venus genannt, weil eine Zeit lang im Palast von Tauris in Petersburg aufgestellt. Sie wurde im Anfang des 18. Jahrh. zu Rom gefunden und durch Peter den Grossen erworben. 1,61 M. hoch. Der Kopf aufgesetzt, die schlecht restaurierten Arme wieder entfernt. Ob das Badegefäss alt, wird nicht gesagt.

17°. In der Antikensammlung zu *Pawlowsk* bei Petersburg (Kat. v. Stephani in d. Mém. de l'Acad. de St. Pét. 1872. No. 3). Der Kopf aufgesetzt, aber zugehörig, mit hinten herabhängenden zum Theil ergänzten Locken. Neu der linke Arm, der rechte Vorderarm und das rechte Unterbein. Das Gefäss mit dem Gewande der Hauptsache nach alt. Von grossartigen Formen und guter Behandlung; einst im Besitz des Cardinals Albani. 1,79 M. hoch.

18°. Der Beschreibung nach auch ein vortrefflicher Torso in *Tarragona* (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid No. 673; abg. bei Albiñana Tarragona monumental 1849. Tf. 5), ohne Kopf, Arme und rechtes Unterbein. Von der Vase mit dem Gewand ist bloss der obere Theil vorhanden.

Wahrscheinlich mit Unrecht zu einer Replik der capitolinischen ergänzt der angeblich nach einer *Stockholmer* Statue gemachte Gypsabguss in Berlin und Dresden, den wir im Anhang zur knidischen aufgeführt (oben p. 217).

Marmorrepliken mit dem Delphin[1]).

19°. Im *Vatican* (Clar. pl. 623), von griechischem Marmor. 1,14 M. hoch. Mit dem Porträtkopf der Manilia, in deren Grabdenkmal an der Via Appia die Statue gefunden wurde. Er ist zwar aufgesetzt, aber der links herabfallende Haarstrang konnte über die Zugehörigkeit keinen Zweifel lassen. Der rechte Arm ist neu. Seltsamer und höchst auffallender Weise ruht sie auf dem rechten Bein, indess die Haltung der Arme scheint nicht anfechtbar. Der Delphin (links) ist um einen Stamm gewunden.

20°. Im *Palazzo Torlonia* zu Rom (Clar. pl. 622. 1383), von griechischem Marmor, 0,91 M. hoch. Kopf, Finger, grosser Theil der Beine, sowie der phantastisch gebildete Delphin neu.

---

[1]) Siehe Stark Venusstatuen p. 59, dessen Verzeichniss wir um eine weitere Anzahl vervollständigen. Ein paar der von ihm citierten glauben wir an andrer Stelle aufführen zu müssen.

21°. Im *Palazzo Giustiniani* (Clar. pl. 632), von griechischem Marmor, 1,01 M. Kopf, Vorderarme, rechtes Unterbein neu. Der grosse Delphin mit reitendem Amor der Hauptsache nach alt.

22°. In der *Villa Pamfili* (Clar. pl. 626 B. 1401), von carrarischem Marmor. 1,83 M. hoch. Der Porträtkopf aufgesetzt; neu der rechte Arm, die linke Hand und die Füsse, von dem sehr anspruchslos gebildeten Delphin bloss die Schnauze. Die Statue ist jetzt (1869) lächerlicher Weise mit einem wirklichen Gewand verhüllt.

23°. In der *Villa Borghese* (Beschreibung Roms III. 3. p. 255). Antik bloss der Körper mit den Schenkeln. Neben ihr ein Delphin mit reitendem Amor.

24°. Im *Palazzo Valentini* (Beschreibung Roms III. 3. p. 156). Kopf und Arme neu. Aus Gabii.

25°. Im Museo nazionale zu *Neapel* (abg. Clar. pl. 606 A), von lunensischem Marmor, 7 Palm hoch, aus Sammlung Farnese. Rechter Arm, linke Hand und Unterbeine neu; das Schwanzstück des Delphins alt. In den Zügen des Kopfes will man die jüngere Faustina erkennen; doch ist das Haar ziemlich venusartig arrangiert. Am linken Arm ein Armband.

26°. *Ebenda* (abg. Clar. pl. 606 B), von griechischem Marmor, 5 Palm, aus der Sammlung Farnese. Zerfressen, aber vollständig erhalten. Links ein Delphin, einen Polypen verschlingend, mit reitendem Amor.

27°. In *Catania*, Museo Biscari. Kolossal, jetzt mit einem Delphin zur Seite [1].

28°. Im Dogenpalast zu *Venedig* (Kat. No. 73; abg. Clar. pl. 620), 1,74 M. hoch. Links auf einem Felsblock ein Delphin mit reitendem Amor, grösstentheils aus Gyps ergänzt. Der Kopf und die Formen sind vom Typus der capitolinischen, nur fehlt der Krobylos, wenn er anders nicht abgemeisselt ist. Die Vorderarme ergänzt, Anderes geflickt und zusammengesetzt. Mittelmässige Arbeit.

29°. Im Museo civico zu *Vicenza*: Sehr vorgebeugte Venus mit der Haltung der Arme wie die mediceische, aber bei rechtem Standbein. Kopf, Arme und Unterbeine ergänzt. Vom Delphin zu ihrer Rechten (!) noch ein Schwanzstückchen am Schenkel erhalten. Circa 2½′ hoch.

30°. Im Alterthums-Museum von *Turin*. Kopf, rechter Vorderarm, linke Hand, Unterbeine und Delphin neu. Wahrscheinlich identisch mit dem von Schorn Amalthea III. p. 463. 6 erwähnten Exemplar, welches dort für ein Pasticcio erklärt wird.

---

[1]) Ueber zwei kleinere Statuetten dieses Museums vgl. die Anm. zu No. 33.

31°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 174, Fröhner No. 157, abg. Clar. pl. 344. 1398), in den Ruinen eines römischen Landhauses gefunden und mit der borghesischen Sammlung nach Paris gekommen. Von parischem Marmor, 1,80 M. hoch. Links ein Delphin, auf dessen Kopf ein ziemlich grosser Eros steht. Neu die Vorderarme der Göttin, die Arme, das rechte Bein und die Flügel des Eros. Beider Köpfe aufgesetzt.

32°. *Ebenda* (Fröhner No. 156; photographisch abgebildet bei d'Escamps Descript. des marb. ant. du Mus. Camp. pl. 7), gefunden zu Porto d'Anzo und mit einem Theil der Campana'schen Sammlung in den Louvre gekommen. 1,91 M. hoch. Links Delphin mit reitendem Eros. Die Arme der Venus und die Flügel des Eros neu; das Uebrige von guter römischer Arbeit. Die Haare in einen Krobylos und hinten in einen Knauf gewunden mit zwei herabfallenden Nackensträngen. Danach eher eine Replik der capitolinischen.

33°. *Ebenda* im Magazin (abg. Clar. pl. 622 B. 1383 E), aus Gabii. 0,90 M. hoch. Mit Delphin, dessen Schwanz um einen Stamm gewunden. In der Haltung des rechten Armes — die Hand ist auf die rechte statt auf die linke Brust gelegt — und des nach links geneigten Hauptes etwas abweichend. Angaben über die Ergänzungen fehlen [1]).

34°. In Paris bei *Brunet* (abg. Clar. pl. 620), mit Stirnkrone und Armband. Links ein Delphin auf einem Felsblock, mit reitendem Amor. Ergänzungen werden keine angegeben.

35°. Zeichnung bei *Millin* (Clar. pl. 608), unbekannt nach welcher Statue. Der Kopf etwas gesenkt und nach rechts gewandt. Links ein Delphin auf einem Felsblock, Wasser ausspeiend.

36°. In der Glyptothek zu *München* (Kat. von Brunn No. 130; abg. Clar. pl. 618. 1376), aus Palazzo Bevilacqua in Verona, von griechischem Marmor. 1,52 M. hoch. Neu der Kopf, die Füsse und der Delphin. Von besonders jugendlichen Formen.

37°. In *Dresden* (Kat. von Hettner No. 383; abg. Augusteum Tf. 27—30. Clar. pl. 612), 5' 3" hoch, aus der Sammlung des Cardinals Al. Albani. Das Scheitelstück des Kopfes, der rechte Arm, die linke Hand und die Beine mit dem Delphin neu [2]). Sie kommt der medice-

---

[1]) In den Magazinen des *Louvre* befindet sich ausserdem eine Statue, deren rechter Arm jetzt wie ausruhend über den Kopf geschlagen ist (abg. Clar. pl. 610. 1316); links ein flügelloser Eros auf einem Delphin, welch letzterer eine Qualle verschlingt. Kopf und rechter Arm der Venus möchten wohl ergänzt sein, der Arm aber schwerlich ohne dass seine erhobene Richtung durch den Ansatz vorgeschrieben war. Wir wagen sie daher nicht unter den Repliken der mediceischen aufzuführen, so wenig als zwei ähnliche Statuetten im Museo Biscari zu *Catania* mit modernen, aber der allgemeinen Haltung nach richtig ergänzten Extremitäten: die eine Oel aufs Haupt giessend, die andere, wahrscheinlich mit Bezug auf den neben ihr stehenden Eros, den rechten Arm emporstreckend.

[2]) Wenn ich mich recht erinnere, so sind jetzt sämmtliche Restaurationen entfernt.

ischen besonders nahe und übertrifft sie sogar noch im Adel des Kopfes, und in der keuscheren Haltung der Arme, während sie allerdings in der Ausführung zurücksteht. Der Massstab ist etwas grösser, aber der Oberkörper verhältnissmässig zu kurz. Ihrer Schönheit wegen die Venus von Dresden genannt. Vgl. Becker. im Augusteum, wo sie weitläufig besprochen.

38°. *Ebenda* (Kat. von Hettner No. 108, abg. Clar. pl. 620), 6' hoch. Chigi'sche Sammlung. Von jugendlichen Formen, mit zwei auf die Brust fallenden Locken, aber nur der Torso und ein Stückchen vom Schwanz des Delphins alt. Geringe Arbeit.

39°. *Ebenda* (Kat. von Hettner No. 146), 3' 5" hoch [1]), Chigi'sche Sammlung. Ohne Kopf, aber noch mit einer Locke auf der linken Schulter. Der rechte Arm, die linke Hand neu; der Delphin mit dem darauf reitenden Amor alt.

40°. *Ebenda* (Kat. von Hettner No. 289), 3' 3" hoch. Früher im Münzcabinet. Ohne Kopf; von roher Arbeit und sehr ergänzt. Mit Delphin.

41°. Im *britischen Museum*, noch in der Vorhalle aufgestellt, eine zu Ephesos gefundene Statuette mit Diadem und Delphin. Der Kopf wahrscheinlich ein Porträt, obgleich die Statue unterlebensgross. Vielfach zusammengesetzt, aber fast Alles erhalten. Die Arbeit gering.

42°. In *Oxford* (abg. Clar. pl. 634 D), 2,27 M. hoch, aus der Sammlung Arundel. Jugendliche Porträtbildung; links ein Delphin [2]).

43°. Wahrscheinlich auch in *England* die aus der Sammlung Cavaceppi stammende an Thomas Anson verkaufte bei Clar. pl. 627, mit Delphin und reitendem Amor; als Verkleidung eine Stütze.

44°. In der Ermitage zu *Petersburg* (Kat. No. 343. Gypsabguss in Berlin, s. Friederichs Bausteine No. 589), von parischem Marmor 1,64 M. hoch. Sie wurde 1859 in der Vigna Bonelli (Mangani) vor Porta Portese zu Rom gefunden, also an der Stelle, wo die Gärten Cäsars sich befanden (siehe Annalen 1860, p. 418 ff.). Allein aus den ebenda gefundenen architektonischen Fragmenten kann unmöglich mit Guédéonow geschlossen werden, dass sie eine der knidischen ähnliche Aufstellung hatte. Der Kopf ist aufgesetzt, die rechte Hand und die Finger der linken neu; links ein Delphin, um eine Stütze sich windend. Das Motiv der Hände, die Bewegung des Hauptes und die Haartracht völlig wie bei der mediceischen, ihr Charakter weniger sinnlich. Aus dem letzteren

---

1) Nach meinen Notizen circa lebensgross.

2) Im Jahr 1870 soll eine schöne Venusstatue nebst andern Kunstwerken von den Oxforder Studenten aus barbarischem Unfug verbrannt worden sein (Allg. Ztg.). Ob es diese war, weiss ich nicht.

Umstand, aus der verhältnissmässig geringeren Vorgebeugtheit des Körpers, aus der Breite und Einfachheit der Ausführung kann man auf eine frühere Entstehungszeit schliessen.

44°a. In der Antikensammlung zu *Pawlowsk* bei Petersburg (Kat. von Stephani in d. Mém. de l'Acad. 1872. No. 1). Der Kopf aufgesetzt, aber zugehörig; Arme, Unterbeine und Delphin neu. Die Ohrläppchen durchbohrt, die Augsterne nicht vertieft. Die Ausführung von höchster Vollendung und Zartheit. 1,22 M. hoch.

44°b. *Ebenda* (Kat. von Stephani No. 2), mit umgekehrten Seiten, daher auch der (ergänzte) Delphin rechts; Kopf und beide Unterbeine neu, die Arme ausser den Händen alt. Nicht so weich und zart wie die vorige.

45°. In *Madrid* (Hübner No. 24; wahrscheinlich die bei Clarac pl. 634 C)[1]). Von italischem Marmor. Kopf und Arme alt; neu sind Theile der Beine, die Füsse und der Untertheil des Delphins. Sie zeigt die reifen und grossen Formen der capitolinischen Besonders wird die ausserordentliche Schönheit des Kopfes gerühmt: schärfer geschnitten und grossartiger als der der mediceischen, aber weicher, feuchteren Blickes als der der capitolinischen.

46°. Eine zu *Cherchell* in Algier gefundene (Annal. 1857, p. 193 unten) ohne Kopf und linken Arm, wie auch sonst beschädigt. Auf der rechten (sic) Seite ein Delphin, der sich um eine Stütze schlingt, mit einem Polypen im Mund[2]).

Marmorrepliken mit Seeungeheuer, Amor, Tronk.

47°. Im *Vatican* (Clar. pl. 613. 1369), von pentelischem Marmor. 1,87 M. hoch, aus Palazzo Ruspoli. Der Kopf nicht zugehörig, Arme und linkes Unterbein neu. Links ein Seepferd, von dem bloss der Torso alt.

48°. Früher im Besitz des Principe di Salerno (in *Neapel?*) (abg. bei Stark Uned. Venusstatuen Tf. VI), über Lebensgrösse[3]). Angaben über Restaurationen fehlen. Sie zeigt die volleren, kräftigeren Formen der capitolinischen und eine ihr ähnliche Haartracht. Links ein kauernder zu ihr emporblickender Seedrache mit Amor auf seinem Schwanz.

49°. In *Florenz* (Katalog No. 112; abg. Clar. pl. 620), 1,85 M. hoch. Der Kopf aufgesetzt, die Arme neu, die Beine sehr geflickt, die Füsse hässlich mit spitz zulaufenden Zehen. Links statt des Badegefässes ein niedriger Pfeiler, über welchen das Gewand geworfen und ein

---

1) Indess 2,00 M. hoch, während die Clarac'sche auf 4½ Fuss angegeben wird.

2) Eine nackte Venus mit Delphin und Amor wurde kürzlich auch zu *Lucera* bei Foggia entdeckt, zwar sehr zerbrochen, aber alle Theile erhalten. 7 Palm hoch. (S. Zeitschr. f. bild. Kunst 1872. Kunstchronik p. 314.) Ueber ihr Motiv wird nichts gesagt.

3) So in der Beschreibung p. 48. Auf der Tafel heisst es ⅔ natürlicher Grösse.

Amor mit umgekehrter Fackel davor. Ob wirklich nur der rechte Arm ergänzt (Clar.), kann ich nicht verbürgen. Sie ist wohl identisch mit der bei Gori Mus. Flor. III. 34 abgebildeten.

50°. Statuette im Schloss *Catajo* No. 33. Circa 1³/₄′ hoch, mit Krobylos und Schulterlocken; links ein Amor vor einem Tronk. Sie ist fast ganz erhalten, aber ohne Kunstwerth [1]).

51°. In *Berlin* (Kat. No. 755), Venus von Eros begleitet, der vor einem Apfelbaum steht. 4′ 2″. Bloss der Torso alt.

52°. Im *Palazzo Torlonia* (Clar pl. 622. 1383 C), mit Baumstamm als Stütze, von griechischem Marmor. 1,83 M. hoch. Kopf, Vorderarme, Unterbeine und ohne Zweifel auch der Tronk neu.

53°. In der englischen Sammlung *Grey* (abg. Clar. pl. 622 B, besser in den Spec. II. pl. 13), von parischem Marmor. 1,65 M. hoch. Der Kopf gehörte ursprünglich einer Pudicitia, deren Schleier Pacili zu Haaren ausmeisselte. Neu der rechte Arm, der linke Vorderarm, das rechte Unterbein. Links ein von Laubwerk und Blumen umrankter Baumstamm, an welchem drei winzige Eroten angebracht sind; der untere Theil davon ist wenigstens hinten antik. Der Herausgeber der Specimens meint, es sei eine mit Blumen und Blättern geschmückte Vase gewesen. Die Statue befand sich früher nach Dallaway in den Gewölben des Palastes Barberini zu Rom und dann der Reihe nach in Hamilton's, Pacili's, Jenkin's und Wedell's Besitz.

Marmorrepliken ohne Beiwerk.

54°. Wahrscheinlich als Venus pudica zu denken ist der ausgezeichnet schöne Venustorso von *Mantua* No. 198 (schlecht abgebildet bei Labus Mus. di Mant. III. 45; er ist in Wirklichkeit schlanker). Etwas überlebensgross, von griechischer Arbeit; der Tradition nach in einem See bei Mantua gefunden, leider im Zustand der ärgsten Verstümmelung. Kopf, Arme und Beine bis auf die Ansätze der Schenkel fehlen, das Erhaltene ist vielfach zerstossen. Conze im arch. Anz. 1867, p. 105 tadelt Labus, dass er den Torso mit der mediceischen zusammen gebracht. Indess was für ein Motiv soll denn zu Grunde liegen? Die vorgebeugte Haltung scheint in der That auf das der mediceischen zu weisen. Nach Labus jetzt 2′ 6″ hoch. Von parischem Marmor.

55°. In *Berlin*, Griechisches Cabinet No. 475 (in Zeichnung vorliegend), 1843 aus Florenz gekommen [2]). Torso von weissem Marmor, ohne Kopf, Arme und Unterbeine, 3 Fuss hoch (lebensgross). Der

---

[1]) *Ebenda* No. 1564 (auf einer Säule aufgestellt) ein kleiner weiblicher Torso, jetzt mit der Linken den Schwanz eines Delphins haltend, wahrscheinlich aber durch falsche Ergänzung entstellt, circa 1¹/₂′ hoch. Die antiken Theile nicht übel.

[2]) Vgl. Müller Handb. p. 581 unten.

Katalog setzt ihn der mediceischen an Kunstwerth gleich, gegen die er jedoch an Idealität der Auffassung zurücksteht; die Hüften sind etwas modellartig, fast mager behandelt. Griechische Arbeit [1]).

56°. Torso der Humboldt'schen Sammlung in *Tegel* (so viel ich weiss, nicht publiciert, aber durch Gypsàbgüsse bekannt, z. B. in Dresden, Kat. von Hettner p. 66. No. 33, in Leipzig, in Berlin) [2]). Nächst der capitolinischen und mediceischen wohl das schönste Exemplar dieses Typus, aber ohne Kopf, Arme und Unterbeine. Er ist von jugendlichen Formen, wenig vorgebeugt, und in der Körperaxe etwas nach links gedreht, was zusammen mit dem sehr vortretenden rechten Schenkel Zweifel gegen seine Hiehergehörigkeit erregen könnte [3]). Indessen sind es keine Abweichungen, welche mit dem Motiv der schamhaften Venus unverträglich wären. Auf den Rücken fallen zwei kleine, feuchte Haarstränge herab, ein dritter ruht bandartig auf der rechten Schulter.

57°. Wahrscheinlich hiehergehörig eine *Wiener* Statuette (im Kat. von Sacken und Kenner No. 71 als Anadyomene bezeichnet), 1' 6½" hoch, ohne Arme und Füsse. Von gestreckter Proportion, mit hohem Krobylos. — Aehnlich No. 79. Guter Torso, 1' 9".

58°. In der Ermitage zu *Petersburg* (Kat. No. 17) Torso von gutem griechischem Stil. 0,76 M. hoch, aus der Sammlung Nesselrode.

59°. *Ebenda* (Kat. 169), Obertheil einer Statue. 0,61 M. hoch. Neu ein Theil der Haare und die Brust.

60 und 61°. Vielleicht auch die *ebenda* befindlichen Torse No. 9 und No. 36, jener von parischem Marmor, 0,50 M. hoch; dieser mit aufgesetztem Kopf, 0,49 M. Beide ohne Zweifel sammt der vorhergehenden aus der zu Rom gesammelten Collection Lyde Brown.

62°. In *Leyden* (Kat. von Janssen No. 91), Torso aus Palazzo Vendramin, ohne Arme und Beine. 0,58 M.

63°. Wieder eine zu *Cherchell* in Algier gefundene (Annal. 1857, p. 193), ohne Angabe des Fehlenden.

Ein paar Gypsabgüsse von Torsen, deren Originale mir unbekannt:

64°. In *Dresden* (Hettner Kat. der Gypsabgüsse p. 71. No. 77), mit dem Berliner Torso des griechischen Cabinets (oben No. 55) nahezu übereinstimmend, doch nicht identisch. Bis unter die Kniee erhalten,

---

[1]) Vielleicht ursprünglich auch eine Replik des vorliegenden Typus die *Berliner* Statue No. 174, jetzt fälschlich mit Gewand um die Unterbeine restauriert. Zu dieser Restauration scheint ein von der Linken gehaltenes Gewandstück Anlass gegeben zu haben. Es ist aber sehr die Frage, ob dieses Stückchen antik.

[2]) Ohne Zweifel der bei Friederichs Baust. No. 593, obgleich es auffallen muss, dass der Verfasser den Aufbewahrungsort nicht kennt. — Ueber seine Herkunft ist mir nichts bekannt. Auf der Beischrift einer kleinen Photographie wird er als Torso Milo bezeichnet.

[3]) Einige denken daher an eine Figur aus einer Gruppe der Chariten (Kekulé Das akad. Kunstmuseum No. 380).

vom Kopf bloss der Hals, vom linken Arm noch der Ansatz; mit runden Brüsten. Etwa lebensgross.

65°. *Ebenda* (Hettner Kat. p. 71. No. 75; in Zeichnung vorliegend). Schöner, wahrscheinlich Mengs'scher Gypsabguss mit den Ansätzen sämmtlicher Glieder, die Beine fast bis zu den Knieen. Ein Puntello unter der Brust und Fingerspuren am linken Schenkel weisen auf die ehemalige Haltung der Arme (vor Brust und Scham). Die Brüste sind rund und voll und hart neben einander; die Hüfte nicht besonders ausladend.

Unter der Voraussetzung, dass es auch Darstellungen der Venus pudica mit umgekehrten Seiten gab, dürfte endlich

66° ein unterlebensgrosser Torso aus dem Museum von *Mantua* No 240 aufgeführt werden (abg. Labus Mus. di Mant. III. 35. 4). Der rechte Arm und die Unterbeine fehlen, die Linke ziemlich plump auf beide Brüste gelegt. Von parischem Marmor, die Arbeit gering.

Köpfe.

Von Wiederholungen des Kopfes der capitolinischen Venus sind zu nennen:

67°. Im *Vatican*, Museo Chiaramonti No. 513 A (abg. Guattani 1805. Tf. 19. Mus. Chiar. Tf. 27. Vgl. dazu die einlässliche Beschreibung von Alessandro Visconti im Text p. 206 ff.). Von Greco duro, in Proportion einer Statue von 1,8 M. Höhe, 1805 bei den Thermen des Diocletian (Mus. Chiar. p. 203. Beschreibung Roms II. 2. p. 71. No. 511) oder des Caracalla (E. Braun Mus. p. 277) gefunden; Brust und Nase neu [1]. Er ist sehr elegant und fleissig gearbeitet, was freilich kein Grund war, ihn dem Praxiteles zuzuschreiben (wie Al. Visconti a. a. O.). Die Haare sind ähnlich angeordnet wie an der capitolinischen, nur ohne Band, der Ausdruck des Gesichts etwas unbedeutend, mehr lieblich als grossartig, nicht ohne Selbstgefälligkeit und insofern der mediceischen verwandt.

68°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 210. Fröhner No. 167; abg. Clar. pl. 1105. 2794 D. Denkm. d. a. Kunst II. 256), von parischem Marmor, 0,42 M. hoch, aus Villa Borghese. Mit etwas weniger ausgeladenem Krobylos und schmachtendem Ausdruck. Ausser leichten Verletzungen an der Nase und der linken Augenbraue sind bloss die Enden der hinteren Haarstränge und die Brust ergänzt. Der Kopf ist nach links gewandt, wahrscheinlich zu einer Statue gehörig [2].

[1] Nach der Photographie eines Gypsabgusses, die mir vorliegt, und die ich nur auf den chiaramontischen Kopf beziehen kann, wäre ausserdem der Krobylos und ein Theil der Nackenstränge abgebrochen.

[2] Wohl identisch mit einem *Mailänder* Gypsabguss (Brera), den ich mir unter den Repliken des Kopfes der capitolinischen notiert habe.

Digitized by Google

69°. In *Nismes* im sogenannten Tempel der Diana, das Gesicht und die Haartracht der capitolinischen analog (Benndorf im arch. Anz. 1865, p. 77 unten).

70°. Im *britischen Museum* 3. griech.-römischer Saal (in Photographie vorliegend), früher in Hamilton's Besitz. Von grau-gelbem Marmor. Nase, Unterlippe, oberer Theil des Kopfes ergänzt (die Nase schlecht), die Enden der hinteren Haarstränge abgebrochen. Der Kopf nach links und ein wenig aufwärts gewandt. Die Haare sehr sorgfältig gearbeitet, doch nicht so vorzüglich wie am chiaramontischen.

70°a. In *Sevilla* (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid No. 900), kleiner Venuskopf mit ähnlicher Haartracht wie die der capitolinischen.

Von Wiederholungen des Kopfes der mediceischen Venus:

71°. Im Besitz des Herrn *Milani* zu Rom (Arch. Anz. 1867, p. 128). Er soll vollständig dem der mediceischen entsprechen. Die Epidermis verdorben.

72°. Erzbüste der Glyptothek zu *München* (Kat. von Brunn No. 315), 0,36 M. hoch, aus der Sammlung Poniatowsky zu Rom, mit beträchtlich verschobener Gesichtslinie. Die Brust neu, die Haare geflickt [1]).

Werke der Kleinkunst.

Diese geben in den meisten Fällen bloss das Motiv der Arme, ohne dass im Kopftypus oder im Beiwerk eine bestimmte Hinweisung auf die capitolinische oder die mediceische Venus zu erkennen wäre. Häufig ist die Stirne mit einem hohen Diadem geschmückt.

Von den überaus zahlreichen kleinen Bronzen mögen folgende genannt werden:

73°. Im Museo Pompei zu *Verona*, mit Diadem, auf dem rechten Bein ruhend.

74°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Chabouillet No. 2982. 11 Centimeter hoch.

75°. *Ebenda* in der Sammlung Janzé, Descript. somm. du cab. des méd. p. 121. 14. Mit Diadem und ausladenden Haaren. Circa 8″ hoch.

76°. Im Museum zu *Bordeaux* (Stark Städteleben p. 610). Motiv der capitolinischen.

77°. Im Antiquarium zu *Berlin* No. 136, nur etwa 1″ hoch. Rechtes Standbein, ohne Beiwerk (wahrscheinlich Friederichs Kleinere Kunst No. 1939).

78°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 297. No. 1127 b; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 12. 1), aus der Sammlung Böhm.

---

[1]) Entferntere Wiederholungen, die aber möglicherweise auch halbdrapierten Venusstatuen angehörten, siehe im Anhang zu den letzteren, Cap. 15.

23 Cent. hoch. Mit Stephane und auf die Schultern herabfallenden Bändern, am ehesten der capitolinischen nachgebildet, aber wie erschreckt zurückgebogen. Tadellos erhalten, von guter römischer Arbeit.

79°. *Ebenda* (Kat. von Sacken und Kenner p. 271. No. 158), mit hohem Krobylos, flüchtig. 11 Cent.

80°. *Ebenda* (No. 177), mit Diadem, 9 Cent., spätrömisch.

81°. In *Arolsen* (Gädechens No. 70), Römerin als mediceische Venus. 0,21 M.

82—84°. *Ebenda* No. 73 mit Stephane; No. 74 mit hohem Haarschmuck, ohne Unterbeine; No. 75 wieder mit Stephane, auf dem rechten Beine ruhend.

85 und 86°. Im *britischen Museum* zwei circa 16 Cent. hohe Bronzen mit Stephane, die eine mit unschön vorgehaltenem Spielbein, während doch der Fuss desselben sonst gewöhnlich zurück gesetzt ist, auch mit affectiert gehaltenen Händen. Beide indess von guter Arbeit, ohne Attribute. Vgl. Guide to the bronze room p. 5.

87°. *Ebenda*, circa 20 Cent. hoch, mit alterthümlich um die Stirn gewundenen Haarlöckchen und gezacktem Diadem. In der vor die Brust gehaltenen Rechten ein Apfel.

88° und 89°. *Ebenda* zwei kleinere geringere; die eine (vollständig erhaltene) beim Vesuv gefunden [1].

90°. Im Cat. *Pourtalès* No. 565. Ob identisch mit einer der vorigen, weiss ich nicht.

91°. Eine circa 8″ hohe im Alterthums-Museum zu *Turin* No. 679 scheint verdächtig.

In Terracotten scheint das Motiv verhältnissmässig wenig dargestellt worden zu sein. Ob unter den von Gerhard (Hyp. Röm. Stud. II. p. 161) erwähnten Thonfigürchen, welche die Hand nach den Geschlechtstheilen bewegen, dergleichen verstanden sind, weiss ich nicht. Jedenfalls aber ist kein Grund zu zweifeln, dass es auch in Thon Repliken gegeben.

Figürchen von Elfenbein befinden sich.

92° im *Louvre* (Salle d'Homère) 2″ hoch, bediademt, von geringem Kunstwerth. Die linke Hand tief in die Scham gedrückt.

93°. In der Ermitage zu *Petersburg* (abg. Ant. du Bosph. Cimm. pl. XXXI. 11), Venus ohne Kopf und Schultern, circa $1^1/_2$″ hoch, links Gewand ohne Vase; diente als Spiegelgriff.

---

[1] Beide ruhen, wie ich aus meinen Notizen entnehmen muss, auf dem rechten Bein, obgleich die Haltung der Arme die gewöhnliche. — Im Guide to the bronze room p. 5 wird von Figuren dieser Art nur eine aus der Sammlung Pulszky stammende $4^3/_8$″ hohe genannt. Wahrscheinlich ist eine der beiden zuletzt aufgezählten gemeint.

Aus Plasma gebildet:

94° das $2^1/_4$" hohe, sehr hübsche Figürchen in *Wien* (Kat. von Sacken u. Kenner p. 454. No. 24; abg. Arneth Die ant. Cam. XXI. 5 (bis)). Sie bedeckt die Scham mit der Rechten, trotz dem linken Standbein. Der linke Arm fehlt, und seine Haltung ist nicht ausser Zweifel; an den Füssen hat sie Schuhe. Wahrscheinlich Porträt.

Zu den Werken der Kleinkunst gehört endlich auch

95° ein Marmorfragment im Antiquarium zu *München* (Führer von Christ p. 76. No. 337): die Unterbeine einer schönen kaum spannenhohen Statuette, welche der vom Gewand überdeckten Vase nach das Motiv der capitolinischen zeigte. Im Katalog (a. a. O.) ungenau als Fragment der knidischen bezeichnet.

Von Darstellungen, die nicht rund gearbeitet sind, erwähnen wir

96° die kleine bediademte Relieffigur unten an der dreiseitigen Marmorherme der Herzogin von Chablais im Magazin des *Vaticans* (abg. Clar. pl. 613; Gerhard Ant. Bildw. Tf. 41 und Akad. Abhh. Tf. 31. 3)[1]).

97°. Eine Berliner *Gemme* (abg. Denkm. d. a. Kst. III. 285 a): Venus in einer Muschel stehend und von ihr umrahmt; rechtes Standbein.

98°. *Münzen* der Kaiserzeit, z. B. die von Sikyon mit dem Kopf der Julia Domna (abg. arch. Ztg. 1869. Tf. 23. 7), allerdings in den Seiten verkehrt, nur der Delphin ist links geblieben.

99°. *Gemälde*, wie das aus der Casa del poeta stammende bei Helbig Wandg. Camp. No. 294; zu ihren Füssen eine oder zwei Tauben.

c. Vergleichung der Wiederholungen.

Es ist merkwürdig und für die Art der plastischen Reproductionen im Alterthum ungemein charakteristisch, dass sich unter einer Masse von mehr als 60 Wiederholungen in Marmor keine zwei Statuen nachweisen lassen, welche als unmittelbare mechanische Copien der capitolinischen oder der mediceischen oder auch einer der übrigen gelten könnten. — Dass es deren überhaupt keine gab, soll damit nicht gesagt sein. Wenn alle zusammen auf ihre antiken Theile reduciert mit Hilfe genauer Messungen verglichen werden könnten, wer weiss, ob sich nicht hier ein paar Torse und dort ein paar als völlig übereinstimmende Nachbildungen ergäben. Da wir indess auf die Messungen unseres Auges beschränkt sind, und dieses beim jetzigen Zustand der Marmorwerke keine absolut gleichen Darstellungen entdecken kann, auch aus der Ueber-

---

[1]) Ueber die Chablaisherme vgl. Urlichs Skopas p. 103 ff.

Digitized by Google

einstimmung der Torse die der Köpfe und des Beiwerks noch nicht nothwendig hervorgehen würde, so behält Obiges vorderhand den Werth einer Thatsache, und wir können nur versuchen, dasjenige festzustellen, was alle diese Wiederholungen oder was einzelne Gruppen unter sich in Haltung, Formen und Beiwerk gemein haben.

Allen gemeinsam mit wenigen gleich zu nennenden Ausnahmen ist die Haltung und Stellung der Glieder. Sie ruhen auf dem linken Beine, während das rechte leicht gehoben und gebogen und der Fuss nur auf die Vorderballen gesetzt ist. Dem Stützbein entspricht der gesenkte, dem Spielbein der vorgebogene Arm. Diese Correspondenz der Glieder ist theils durch das Motiv gegeben, theils durch die Forderungen des plastischen Aufbaus begründet. Ihre gleichmässige Wiederkehr aber beruht in letzter Instanz auf dem physiologischen Gesetz des menschlichen Körpers. Mit dem Aufruhen auf dem linken Beine bei leichter Hebung des rechten [1]) ist eine wenn auch unmerkliche Senkung der entsprechenden Schulter verbunden; die linke Hand wird dadurch dem zu deckenden Körpertheil gleichsam näher gerückt und erscheint als die natürliche Beschützerin des Schoosses, grade wie umgekehrt die Deckung mit der Rechten bei rechtem Standbein an den Repliken der knidischen Venus die fast ausnahmslose Regel ist. — Hier nun allerdings findet sich nicht bloss in Werken der Kleinkunst (No. 88. 89. 97), wo es zum Theil der Flüchtigkeit zugeschrieben werden kann, sondern auch an einer Marmorstatue wie der vaticanischen Manilia (No. 19) und an der Statuette in Vicenza (No. 29) das Standbein auf der rechten Seite, während die Haltung der Arme beibehalten ist. Der Torso von Mantua (No. 66) und eine Statue von Pawlowsk (No. 44 b) sind überhaupt in den Seiten verkehrt, und ebenso die Aphroditedarstellung der sikyonischen Münze (No. 98); ob auch die kleinen Bronzen No. 73. 77. 84, die sämmtlich auf dem rechten Beine ruhen, und die bei Cherchell gefundene Marmorstatue No. 46, wo ein Delphin auf der rechten Seite, darüber fehlen mir die Angaben [2]). Wären es einigermassen bedeutendere, in ihrem Motiv vollkommen gesicherte Werke, so könnte uns ihre Analogie geneigt machen, noch ein paar andere Torse, die wir unter den Repliken der knidischen aufgeführt, hieherzuziehen. So aber geben sich die Figuren mit umgekehrten Seiten deutlich als Ausnahmen zu erkennen, und noch weniger kann die Manilia oder die vicentiner Statuette bei etwanigen Restaurationen zur Richtschnur genommen werden.

---

[1]) Diess muss allerdings hinzugefügt werden, da bei gleichmässigem Aufstand auf beiden Sohlen das Umgekehrte stattfindet.

[2]) Welche Statuen Friedländer meint (Arch. Ztg. 1869, p. 98), deren Hände gestellt sein sollen, wie auf der Münze, weiss ich nicht.

Ausser der Haltung der Arme und der Beine ist auch die des Kopfes im Ganzen eine gegebene. Er ist niemals gradeaus gerichtet, sondern immer etwas nach links gewandt[1]), ein bezeichnender Zug für den Charakter der meerentstiegenen Göttin, welche nicht wie die übrigen Olympier durch selbstgenügsame Ruhe imponiert, sondern der Sphäre des Menschlichen, in die sie versetzt ist, entsprechend, die Gefühle und die Bedürfnisse des schutzlosen Weibes offenbart. Aber wie in der Haltung der übrigen Glieder im Einzelnen mancherlei Schwankungen stattfinden, indem die Hände bald etwas höher, bald tiefer, bald mehr rechts, bald mehr links sitzen, und wie das Spielbein nicht immer gleich stark gebogen und der Oberkörper mehr aufrecht oder gebückt erscheint, so sind auch alle Nüancen der Kopfbewegung von der nur leise von der Körperaxe abweichenden bis zu der scharf ins Profil gestellten, bald mehr abwärts, bald vor- oder aufwärts gerichteten, vertreten. Doch ist eine mässige Wendung und Senkung das Gewöhnliche. Die schroffe Profilstellung der mediceischen findet sich hauptsächlich nur noch an der schönen Dresdner (No. 37) und der sogenannten taurischen in Petersburg (No. 16); bei der letzteren ist der Kopf allerdings aufgesetzt. Wo derselbe neu oder unzugehörig wie bei der torlonischen (No. 20), der capitolinischen (No. 1) und der Grey'schen (No. 53), da lässt sich die Ursprünglichkeit der Profilstellung nicht mehr verbürgen. Bloss bei den Porträts, und für diese wiederum bezeichnend, pflegt der Kopf »in unverhohlener Prätension« vorwärts gerichtet zu sein[2]).

In Beziehung auf die Formen zeigt sich das eine Mal der reifere Charakter der capitolinischen, das andere Mal der jugendlichere der mediceischen und zwar nicht immer so, dass jener mit dem Badegefäss, dieser mit dem Delphin verbunden wäre. Schon im Allgemeinen überwiegen eher die frauenhaften Formen, während wir auf 30 Statuen mit dem Delphin deren nur 18 mit dem Badegefäss verzeichnet haben. Die schwerere, derbere Bildung kann zum Theil als eine Folge der handwerksmässigen Arbeit angesehen werden. Aber keineswegs überall. Es giebt auch sorgfältig ausgeführte Statuen wie die schöne Madrider (No. 45) und die des Principe di Salerno (No. 48), welche die grossen Formen der capitolinischen zusammen mit dem Delphin (resp. Seethier) aufweisen, wie umgekehrt der Torso von Woburn Abbey (No. 15) bei sicher antikem Gefäss die mädchenhaften Proportionen der mediceischen zeigt. Doch reichen, wie gesagt, die vorhandenen Beschreibungen und Abbildungen nicht hin, um die Verhältnisse genauer zu bestimmen. Der

---

[1]) Nach rechts bloss auf der Millin'schen Zeichnung (No. 35), die nicht mehr zu controlieren.

[2]) Stark Venusstatuen a. a. O. p. 70.

Zartheit der mediceischen kommen am nächsten: der Tegeler Torso (No. 56) und der schon genannte in Woburn Abbey, dann die Münchner Statue (No. 36), die Oxforder (No. 42), die taurische in der Ermitage (No. 16) und eine in Pawlowsk (No. 44 a).

Ebensowenig lässt sich behaupten, dass der Charakter des Kopfes und die Anordnung der Haare mit den Attributen in Correlation steht. Den modernen und zweifelhaften Köpfen gegenüber bilden die sicher zugehörigen, wie fast immer, die Minderzahl. Von den Repliken mit dem Badegefäss können nur die der Dresdner (No. 9), der Neapler (No. 5) und der Pariser Statue (No. 7) als solche genannt werden. Allein die beiden ersteren sind zufällig römische Porträts, die Dresdner mit ungefährer Haartracht der capitolinischen. Bei der Pariser Statue ist der Kopf zwar alt (capitolinisch), dagegen die Zugehörigkeit der Vase fraglich. Nicht sicher, aber wahrscheinlicher Weise sind Kopf und Gefäss auch bei den zwei anderen Neapler (No. 3 und 4) und bei der des britischen Museums (No. 14) alt; alle drei mehr oder weniger, keine in besonders hohem Masse, der capitolinischen ähnlich. Ueber die der Villa Borghese (No. 2) kann ich dermalen nicht urtheilen.

Von Statuen, die den Delphin neben sich haben, ist der Kopf erhalten an den beiden Neapler (No. 25 und 26), an zwei Pariser (No. 31 und 32), an der Dresdner (No. 37), der ephesischen im britischen Museum (No. 41), der Petersburger (No. 44), der Madrider (No. 45), der Venezianer (No. 28), wahrscheinlich auch an der Oxforder (No. 42); ob an der dritten Pariser (No. 33) und an der Brunet'schen (No. 34), weiss ich nicht. Davon kommen die Köpfe der Petersburger und der Dresdner Statue der mediceischen sehr nahe und die eine Neapler (No. 25) zeigt wenigstens im Allgemeinen deren Haartracht. Bei allen übrigen ist der Charakter des Kopfes entweder mehr der capitolinischen verwandt, wie bei der andern Neapler, der venezianischen, den zwei Pariser und der Madrider, oder merklich von beiden zugleich abweichend. Daher lässt sich denn auch von den vereinzelt erhaltenen Köpfen kein Schluss auf das Beiwerk ziehen, mit welchem die Statue ehemals gruppiert war, und aus der blossen Haartracht kein Schluss auf die reiferen oder jugendlicheren Formen des Körpers.

Indessen von dieser Vermengung der beiden Typen abgesehen, ist nicht zu verkennen, dass die Kopfbildung und die Anordnung des Haares bei all den genannten Statuen, die capitolinische und die mediceische eingeschlossen, einen gemeinsamen und von der knidischen verschiedenen, allem Anschein nach jüngeren Charakter hat. Man begnügt sich nicht mehr, die von einem Stirnband gehaltenen, einfach gewellten Haare nach beiden Seiten zurückzunehmen und hinten aufzu-

stecken, sondern die Scheitelhaare werden zum zierlichen Krobylos erhöht, und von dem hintern Knauf pflegen zwei losgelöste Stränge, bisweilen auch nur einer, auf den Nacken oder die Schultern oder nach vorn zu fallen. Seltener sind die Haare ohne herabfallende Locken zu einem künstlichen Geflecht zusammengefasst (mediceische Venus).

Zwei getheilte, auf den Nacken fallende Haarstränge wie die capitolinische haben: die des britischen Museums (No. 14), und die einzelnen Köpfe, die wir als Repliken von jener aufgeführt (No. 67 bis 70); nach vorn fallend, was noch häufiger: die Madrider (No. 45), die pamfilische (No. 22), die Florentiner (No. 49), die Neapler (No. 4) und andere. In einer einzigen Masse auf den Nacken fallend: die des Principe di Salerno mit dem Seeungeheuer (No. 48), die zu Neapel (No. 26); und wiederum bloss Ein Strang, aber über die linke Schulter herüberhängend eine andere Neapler (No. 3) und die Manilia des Vaticans (No. 19). Ohne Zweifel mit Recht bezieht Stark (p. 73) die gelösten Haarstränge der capitolinischen und der übrigen Statuen auf ihr innigeres Verhältniss zu dem Element, dem sie eben entstiegen, während die zierliche Anordnung bei der mediceischen sie mehr im Allgemeinen als die Göttin des Liebreizes bezeichnet.

Wenn von dieser capitolinisch-mediceischen Bildung abweichend die einfachere, des Krobylos ermangelnde Haartracht der knidischen auch hier zuweilen noch beibehalten erscheint, wie an einer venezianischen (No. 28) und an einer Dresdner Statue (No. 10 [1])), so beruht diess entweder auf falscher Restauration oder es sind ähnliche Ausnahmen wie im umgekehrten Fall, wenn der Krobylos etwa bei späten Wiederholungen der siegreichen Aphrodite getroffen wird (z. B. an den Statuen in Villa Albani (oben p. 161) und in Florenz (p. 163). Das specielle Abzeichen der siegreichen Aphrodite, die Stirnkrone, kommt in unserer Reihe nur bei der Brunet'schen Statue (No. 34), über die wir nicht genauer unterrichtet sind, und bei der zu Ephesus gefundenen im britischen Museum (No. 41) vor; beidemal wahrscheinlich Porträts, wo sich dann jenes Attribut aus dem Charakter oder dem Geschmack der dargestellten Persönlichkeit erklärt.

Dass manche dieser nackten Venusstatuen in der That Porträtköpfe haben, ist schon oben bei Gelegenheit ihrer Haltung gesagt worden. Es sind ausser den eben erwähnten die sogenannte Marciana (No. 5) und Faustina (No. 25) in Neapel, letztere allerdings nicht sicher; die vaticanische Manilia (No. 19), die Dresdner Statue (No. 9), die

---

[1]) Vgl. die im nächsten Capitel zu nennende *giustinianische* mit dem Gewand um die Beine (Clar. pl. 615. 1364) und die des *brit. Museums* mit dem Gewand zwischen den Beinen (Clar. pl. 625).

Oxforder (No. 42). Bei der pamfilischen (No. 22) ist der Porträtkopf aufgesetzt und bei der Dresdner (No. 10) nicht zugehörig. Also 7 bis 9 Bildnisse unter circa 17 Statuen, deren Köpfe erhalten[1]; gewiss ein auffallendes Verhältniss, und man möchte wohl vermuthen, dass ein besonderer Grund dazu vorhanden war. Stark (p. 60) bringt es in Zusammenhang mit dem Cultusgebrauch der römischen Matronen im Heiligthum der Venus Murcia zu baden als Schutzmittel für ihre Schönheit und ihren Ruf. Ohne die Möglichkeit zu bestreiten, dass eine solche Sitte zu Grunde liegt, glauben wir doch, dass die Annahme einstweilen nur sehr hypothetischen Werth hat.

Was endlich die Beigaben der Vase und des Delphins betrifft, so mag Folgendes genügen.

Das Badegefäss bildet immer eine schlanke, etwa bis zur Mitte des Schenkels reichende Stütze. Seine Form und die Art, wie das Gewand darübergeworfen, zeigen im Einzelnen mannigfache Abweichungen und zwar so, dass auch nicht ein einziges mit dem der capitolinischen oder einer andern Replik völlig übereinstimmte, es müsste denn das Werk eines modernen Restaurators sein wie an der Statue des Louvre (No. 7). Man muss sich darüber um so mehr wundern, als es im Durchschnitt zugleich Abweichungen sind von dem edeln Geschmack, in welchem das Gefäss der capitolinischen gearbeitet ist. Entweder ist es zu klein im Verhältniss zur Masse des Gewandes (vgl. die capitolinische No. 1), oder es ist übermässig schlank und verläugnet den Charakter eines Gefässes (Neapler Marciana No. 5), oder es ist im Gegentheil für ein Beiwerk zu massig (ebenda No. 3), oder endlich ohne tektonische Verzierung (Woburn Abbey No. 15). Bei der Dresdner (No. 9) hat es der Künstler vorgezogen, eine Stütze hinter das Gefäss zu stellen, um die Form des letzteren nicht über das gewöhnliche Mass erhöhen zu müssen. — Auch das Gewand ist nirgends mehr so schön und plastisch arrangiert wie an der capitolinischen. Nur zu oft bildet es auf der Höhe der Vase eine wulstige Masse, die künstlich hingelegt scheint, um nicht herabzufallen, während es sich dort als die natürliche Folge desjenigen Momentes giebt, der in der knidischen dargestellt ist. Fransen sind an den erhaltenen Exemplaren eine Ausnahme; ausser der capitolinischen, so viel ich sehe, bloss noch an der Neapler (No. 4) und der Berliner (No. 13).

Einer ungleich grösseren Anzahl von Statuen, die mediceische obenan, ist das Attribut des mit dem Kopf abwärts gerichteten Delphins beigegeben, ein Attribut, das in vierzehn der aufgezählten Exem-

[1] Auch unter den kleinen Bronzen finden sich Porträts vgl. No. 81.

plare sicher, wahrscheinlich aber in deren zwanzig erhalten ist [1]. Er ist in erster Linie das Symbol des Wasserreichs, dem die Göttin entstiegen, dann aber auch wegen seines aphrodisischen Charakters ein überaus passendes Beiwerk [2]. Um diesen Charakter noch deutlicher zu bezeichnen, wird oft ein reitender Eros, welcher durch die Flosse des Fischkopfs vom Herunterfallen bewahrt wird, auf jenem angebracht, wie ja auch bei Dichtern und im Volksglauben die Vorstellung von erotenberittenen Delphinen vorkommt (Stark a. a. O. p. 65), ohne dass man bestimmt nachweisen könnte, ob der bildenden oder der redenden Kunst die Priorität derselben gebühre; wahrscheinlich indess der letzteren. Einen solchen Eros zeigt die giustinianische Statue (No. 21), die Neapler (No. 26), die Pariser (No. 32), die Dresdner (No. 39); einen auf dem Kopf des Delphins stehenden die Pariser (No. 31); zwei Eroten, fast winzig gebildet, die mediceische [3]. Häufiger jedoch begnügte man sich mit dem blossen Delphin, wie bei der pamfilischen (No. 22), der Neapler (No. 25), der des brit. Museums (No. 41), der Madrider (No. 45). Sei's aber, dass die senkrechte Stellung desselben schon im Alterthum Anstoss erregte, sei's dass das Schwanzende, wenn es graziös gebildet wurde, dem Zweck des Stützens nicht mehr entsprach, genug man fand sich hie und da bemüssigt, den aufrecht stehenden Fisch durch einen dahinter gestellten Baumstamm zu verstärken (mediceische Venus und No. 43), oder ihn seinen Schwanz um eine Stütze winden zu lassen (Manilia des Vaticans No. 19, Statue der Ermitage No. 44), einmal sogar um das vom Gewand bedeckte Wassergefäss (Villa Borghese

[1] Sicher bei No. 19. 21. 22. 25. 26. 29. 31. 32. 38. 39. 41. 44. 45. 46, wahrscheinlich bei No. 23. 24. 28. 33. Stark Unedierte Venusstatuen p. 62 zählt unter einer geringeren Anzahl von Exemplaren achtzehn mit sicher erhaltenem Delphin; ich weiss nicht, ob alle wohl verbürgt.

[2] Delphinos venereos esse et amasios non modo historiae veteres sed recentiores quoque memoriae declarant. Gell. Noct. Att. VII. 8; vgl. Stark a. a. O. p. 63. Anm. 8. Auch bei der Augustusstatue von Prima porta wird diese Beziehung angenommen; obgleich die genetrix, welche hier das Medium bildet, nie mit dem Delphin gruppiert erscheint. Sollte er ihn nicht vielleicht eher als Sieger bei Actium bezeichnen? — Ueber den Delphin im Allgemeinen s. Stephani Compte-rendu für 1864, p. 204 ff., wo alle wichtigen Stellen der Alten über den Delphin angeführt sind.

[3] Als selbständiges Motiv kommt Eros auf einem Delphin reitend in einer kleinen *Neapler* Bronze vor, mit der Basis einer Muschel, wenn es nicht am Ende doch nur das Fragment einer bronzenen Venusstatuette. Ferner auf einem Marmorfuss aus Erythrae in *Smyrna* (Arch. Anz. 1858, p. 230). Bei einem in *Petersburg* befindlichen Marmorwerk (Kat. No. 6) geht aus der Beschreibung nicht hervor, ob der Delphin wirklich senkrecht gestellt ist. Da er mit Darstellungen auf Reliefs und geschnittenen Steinen verglichen wird, so scheint eher eine Gruppe, wie der Knabe auf dem Delphin in *München* (Clar. pl. 749 A) gemeint zu sein. Doch findet sich auch der abwärts gerichtete Delphin auf Reliefs, z. B. im *brit. Museum* (abg. Anc. Terracotta's I. pl. 4. No. 5). — Ueber die verschiedenen Combinationen des Eros mit dem Delphin bei nackten und halbbekleideten Venusstatuen s. Stark a. a. O. Einen vollständigen Ueberblick, aber ohne Rücksicht auf die Gruppierung mit Aphrodite, giebt Stephani im Compte-rendu für 1864, p. 217 ff.

Digitized by Google

No. 2). Dass man ihn dagegen gradezu durch einen Baumtronk ersetzte, wie jetzt an der torlonischen (No. 52), scheint nicht auf antiker Ueberlieferung zu beruhen. Offenbar nur den Zweck der Verstärkung hatte es, wenn man dem ohnehin schon über die Natur vergrösserten Kopf noch einen Felsblock zur Unterlage gab, wie bei der venezianischen (No. 28) oder der Neapler Statue (No. 26), in letzterem Fall mit einer Meerqualle im Maul, was auch sonst getroffen wird.

Statt des Delphins kommt vereinzelt ein Seedrache (Principe di Salerno No. 48) oder ein Seepferd (vaticanische Statue No. 47) vor, ohne dass die Auffassung der Göttin, so viel man sehen kann, dadurch modificiert würde [1]). Das Seepferd ist durch antike Theile gesichert [2]), während über die phantastische Bildung des anderen Ungeheuers keine nähern Angaben existieren; aber grade die Eigenthümlichkeit derselben spricht für ihre Echtheit. Auf einer der Windungen des Schwanzes sitzt ein Eros und schaut wie auch das Thier zur Göttin empor.

Endlich treffen wir ein paar Mal eine Beigabe, in welcher die Andeutung des Bades oder des Meeres in der That aufgegeben scheint, nämlich der von Früchten umrankte und von Eroten umkletterte Tronk an der Grey'schen Statue (No. 53), und der Eros mit der umgekehrten Fackel an der Florentiner (No. 49). Dort liegt vermuthungsweise ein Badegefäss zu Grunde, und auch hier scheint in dem über einen Pfeiler geworfenen Gewande hinter dem Eros noch ein Anklang an das Motiv der capitolinischen vorhanden. Ueber die Berliner (No. 51) mit Eros, der vor einem Apfelbaum steht, ist mir nichts Näheres bekannt.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit dieser Statuen haben wir die massgebenden Gesichtspunkte bereits bei Anlass der capitolinischen und der mediceischen Venus angegeben. Es handelt sich jetzt nachträglich bloss noch um die Frage, ob keine der aufgezählten Repliken im Stande ist, ihnen den Ruhm der Originalität streitig zu machen.

Echt griechisch sind jedenfalls die Torse von *Tegel* (No. 56), von *Mantua* (No. 54) und von *Berlin* (No. 55), am grossartigsten der von Mantua, leider aber zu verstümmelt, um ein sicheres Urtheil zuzulassen. Der Tegeler Torso ist dem Verfasser nur aus Gypsabgüssen bekannt, wesshalb er es Andern überlassen muss, seine Rangstufe unter den Repliken genauer zu bestimmen; an Adel und Feinheit der Formen

---

[1]) »In den zahlreichen bildlichen Darstellungen der Aphrodite als Seegöttin wird die schönste Geburt der feuchten Tiefe gern mit den grotesken Wesen verbunden und in Contrast gestellt, welche die wilde und wechselvolle Natur des Meeres auszudrücken bestimmt sind.« Engel Kypros II. p. 288. — Siehe auch unten bei den halbbekleideten Statuen (Cap. 15. Gruppe 5) und im Anhang (Aphrodite auf einem Seethier sitzend).

[2]) Und gewiss als Seewesen gemeint, so dass es nicht nöthig mit Stephani (Compte-rendu für 1865, p. 168. 4) auf die aphrodisische Natur des Pferdes zu recurrieren.



scheint er hinter keiner zurückzustehen. Der Berliner aber ist bei aller Vorzüglichkeit der Arbeit zu realistisch, als dass man ihn weit hinauf datieren dürfte.

Von den besser erhaltenen Statuen werden sodann besonders die der *Ermitage* (No. 44), die *Madrider* (No. 45) und die *Dresdner* (No. 37) gerühmt; ausserdem die *taurische* Venus in Petersburg (No. 16) und die von *Woburn Abbey* (No. 15); jede mit eigenthümlichen Vorzügen, die vielleicht so nirgends wieder getroffen werden; keine, wie ich glaube, in der Art über alle andern hervorragend, dass sie als das gemeinsame Original in Betracht käme. Der Werth der englischen Statue ist bereits durch Waagen (a. oben a. O.) auf sein rechtes Mass zurückgeführt worden und die taurische wird der andern Petersburger (No. 44) gegenüber von dem Verfasser des Katalogs selber als ein jüngeres Werk bezeichnet. Die Dresdner und die der Ermitage, welche beide mit der mediceischen besonders nahe verwandt sind, übertreffen dieselbe unstreitig an Adel der Auffassung. In der Ausführung steht die Dresdner ebenso entschieden zurück. Dagegen könnte die breiter und einfacher gearbeitete, obwohl an Lebenswärme der mediceischen ebenfalls nicht gleichkommende der Ermitage, derselben doch vielleicht in der Zeit vorangegangen sein. Ueber die Madrider, die den Delphin neben sich hat, ihrem Charakter nach aber zwischen der capitolinischen und der mediceischen in der Mitte steht, sind wir fast einzig auf Hübner verwiesen. Seine Beschreibung scheint die Annahme eines vormediceischen Originals ziemlich zu befürworten. Doch lassen Statuen, die in dem Mass überarbeitet sind, keine bestimmte Entscheidung zu.

Wir hätten also auch abgesehen von der Dresdner (No. 37), deren unmittelbares Vorbild ohne Zweifel älter als die mediceische war, wenigstens noch zwei Statuen, die der letzteren gegenüber die zeitliche Priorität beanspruchen können. Eine formell mit ihr verwandte (in der *Ermitage*), und eine den Uebergang zwischen dem reiferen und dem jugendlichen Typus bildende (in *Madrid*). Wenn die Zeitbestimmung, die wir oben (p. 224 u. 226) angenommen, und namentlich die relative Aufeinanderfolge der Typen begründet ist, so käme dann die Madrider Statue auch der Zeit nach in die Mitte zwischen sie zu stehen. — Doch wird man den Entwicklungsgang der alexandrinischen Venusbildung kaum in der Weise festsetzen dürfen, dass zuerst die reife Frauenschönheit mit der Beigabe einer Vase, dann ebendieselbe mit dem Delphin und endlich mit Beibehaltung des letzteren die jugendliche Venus dargestellt worden sei. Dafür giebt es keinen in der Natur der Sache liegenden Grund. Vielmehr scheint zunächst nur ein reiferes und ein jugendlicheres Ideal geschaffen worden zu sein, beide möglicher Weise mit dem Badegefäss,

in welchem Fall die Venus der Ermitage sowohl als die mediceische schon nur bedingter Massen Originale genannt werden könnten, indem der ihnen eigenthümliche Typus der Hauptsache nach bereits erfunden war. Aber auch wenn das Original des jugendlichen Typus wirklich den Delphin hatte, stehen der Ursprünglichkeit der mediceischen und der Petersburger Statue gewichtige Bedenken entgegen; der mediceischen, weil ihr das Vorbild der Dresdner und wahrscheinlich auch die Petersburger vorangegangen; der Petersburger aber, weil der um einen Stamm gewundene Delphin offenbar bloss eine spätere Modification des freistehenden ist, wenigstens von einem originellen Künstler schwerlich an die Stelle des Badegefässes gesetzt worden wäre. — Wie dem sein mag, nachdem einmal beide Zugaben erfunden waren, blieb den reproducierenden Künstlern sowohl der Grad der Formenentwicklung als die Wahl des Beiwerks überlassen, und je nach der Liebe und Begeisterung, mit der sie sich an ihre Aufgabe machten, war es möglich, auch das bereits gegebene Motiv mit dem Reiz der Originalität zu bekleiden, wie ja Aehnliches in allen Gebieten der Kunst vorkommt. Als dergleichen secundäre Originale möchten wir die mediceische Venus und, wenn die zu Grunde gelegten Beurtheilungen richtig sind, die der Ermitage und die zu Madrid betrachtet sehen.

XV. CAPITEL.

Die das Gewand vor dem Schooss haltende Aphrodite.

Parallel mit den im vorigen Capitel behandelten nackten läuft nun eine andere Reihe von Statuen, wo die bei der knidischen im Sinken begriffene, bei der capitolinischen bereits gesunkene Gewandung wieder mehr betont und wenn auch nicht als Hülle, doch als Drapierung in dieser oder jener Weise um den Körper gelegt ist, ohne dass dadurch der Charakter der badenden und der sich ihrer Nacktheit bewussten, daher Brust und Schooss deckenden Göttin wesentlich verändert wäre. Nur insofern erscheint das Grundmotiv modificiert, als erstlich wegen der theilweisen Verhüllung das Schamgefühl weniger intensiv hervortritt, und zweitens die linke Hand ebensowohl zum Halten des Gewandes als zu der bisweilen jetzt fast überflüssigen Deckung der Scham verwendet ist.

Der oben geltend gemachten Thatsache gemäss, wonach die Entwicklung des Aphroditeideals von der Bekleidung zur Nacktheit fortgeschritten, hätten wir dieselben eigentlich den eben behandelten voranstellen müssen. Allein so richtig jener Satz im Allgemeinen, so sehr verliert er bei consequenter Durchführung seinen historischen Werth. Es kann ja nicht gemeint sein, dass von dem Zeitpunkt an, wo die Typenbildung an ihrem Ziele angekommen, die Göttin bloss noch nackt wäre dargestellt worden. Nicht nur wurden die früheren Typen der bekleideten und halbbekleideten Aphrodite fortwährend reproduciert, sondern auch im Kreis des jüngeren Ideals selber hatte die griechische Phantasie noch Spielraum genug, um sich fernerhin schöpferisch zu bethätigen. Es lässt sich denken, ja es ist für die in Rede stehende Classe sogar wahrscheinlich, dass von den nackten in umgekehrter Richtung wieder eine Entwicklung zu den bekleideten stattfand. Und wenn auch für das letztere kein positiver Beweis beigebracht werden kann, so ist doch jedenfalls die mit Gewandung versehene Venus pudica weder als eine Zwischenstufe zwischen der Venus victrix und der knidischen noch als eine solche zwischen der knidischen und der capitolinischen, sondern höchstens als eine mit der letzteren gleichzeitige Kunsterscheinung zu betrachten. Häufig aber weist die raffinierte Auffassung entschieden auf noch späteren Ursprung. Dass ihr auch die Bildung der knidischen Aphrodite vorausgegangen, zeigt schon die Anordnung des Haares. Erst die capitolinische und die mediceische Venus zeigen die jüngere Haartracht, ebenso aber die Venus von Troas und die meisten übrigen Typen der mit Gewandung versehenen Venus pudica.

Bei der Anordnung im Einzelnen muss von einer historischen Aufeinanderfolge gänzlich abgesehen werden. Der natürlichste Eintheilungsgrund ist der Grad der Verhüllung und da wir sie an die völlig nackten anschliessen, so beginnen wir mit denen, die ihnen auch in dieser Beziehung am nächsten stehen.

Erste Gruppe.

Das Motiv der Venus pudica und doch zugleich eine unmittelbare Beziehung der Hände zum Gewand vereinigt in einfachster und natürlichster Weise die noch in verschiedenen Nachbildungen erhaltene Aphrodite von Alexandria in Troas (siehe oben p. 19 f.). Gleich der capitolinischen deckt sie mit der Rechten die Brust, mit der Linken aber zieht sie den Zipfel des Badetuches, den die knidische sinken lässt, in schräg laufendem Faltenzug zur Verhüllung des Schoosses empor. Den Aufstellungsort des Originals und ihre daher genommene

Bezeichnung lernen wir durch die Inschrift der Chigi'schen Statue (No. 1) kennen.

Die noch vorhandenen Exemplare sind folgende:

1°. Die Aphrodite des Menophantos im *Palazzo Chigi* zu Rom (abg. Mus. Capitol. IV. Tav. 68. Denkm. d. a. K. II. No. 275), nach dem Namen der Vigna auf dem Palatin, wo sie gefunden wurde, Cornovaglia genannt, mit einer Künstlerinschrift auf dem Badekästchen [1], nach deren Buchstabenformen sie in den Anfang der Kaiserzeit gesetzt wird. Von schlanken, züchtigen Formen und graziöser Wendung des Hauptes, dessen oberer Theil besonders schön. Doch ist der Kopf aufgesetzt; die Arme sind von Canova ergänzt. Vgl. H. Meyer zu Winckelmann W. IV. p. 329. Anm. 310. Beschreibung der Stadt Rom III. 3. p. 323. Welcker Alte Denkm. I. p. 447. Nach H. Meyer ist das Gewand mit Fransen besetzt, wovon man auf der Müller'schen Abbildung nichts sieht.

2°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 190, Fröhner No. 139; abg. Clar. pl. 343), aus Versailles stammend, von parischem Marmor. 1,84 M. hoch. Der Kopf ist aufgesetzt und der rechte Arm neu; das Gewand mit Fransen besetzt. Eigenthümlich die breiten Schultern. Aus den einwärts gebogenen Fingern der erhaltenen Linken schliesst Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris p. 142) ebenfalls auf den Anfang der Kaiserzeit.

3°. Im *Vatican* (abg. Clar. pl. 613), zu Veji gefunden, 1,57 M. hoch. Neu der obere Theil des Kopfes (jetzt ohne Haarschleife) und der rechte Arm. Sie weicht insofern von den andern ab, als die Draperie auf einen Pilaster mit umgestürzter Vase fällt.

4°. Wahrscheinlich hiehergehörig ein Torso im Dogenpalast zu *Venedig* (Cat. dei marmi No. 141; unediert). Ohne Kopf, Arme, linkes Bein und rechtes Unterbein. 0,94 M. hoch. Von der auf die Brust gelegten Rechten und dem über den linken Schenkel gezogenen Gewand sind noch deutliche Spuren vorhanden. Indess ruht die Figur nach meinen Notizen auf dem rechten Bein.

5°. Ein *Leydener* Gypsabguss unbekannter Herkunft (siehe Stark Sächs. Ber. 1860, p. 89) zeigt bloss das Motiv der das Gewand herüberziehenden Linken, während die Rechte, statt die Brust zu decken, eine Haarlocke fasst; kann also nicht mehr zu den eigentlichen Wiederholungen gezählt werden [2].

---

[1] Wenn es anders ein solches ist. Bei der Pariser Statue (No. 2) fehlt der Theil, auf welchem hier die Inschrift steht, das Uebrige ist vom Gewand verdeckt.

[2] Die *Gemme* bei Cades Impr. VII. K. 16 mit der Inschrift Germana ist wohl unecht. Das Gewand fällt hier senkrecht hernieder und ohne dass ein Badekästchen beigegeben wäre.

Uebrigens haben wir auch in den vier andern keine genauen Copieen. Sie unterscheiden sich sowohl im Massstab als in der Lage der Gewandfalten und in der Haltung des Hauptes von einander, die venezianische ausserdem durch das rechtseitige Standbein. In allen Beziehungen möchte die des Menophantos dem Urbild am nächsten kommen. Wir treffen hier die leise Wendung und Neigung des Hauptes nach links wie bei der Mehrzahl der ganz nackten Statuen, während der Kopf der Pariser fast aufwärts, der der vaticanischen zu sehr nach vorn gerichtet ist. Die Anlage des Haares (Krobylos ohne Schulterlocken) und des Gewandes (letzteres mit Fransen besetzt) wird durch die Pariser Statue bestätigt, nur dass das Badekästchen hier nicht sichtbar. Die Abweichung in der Gewandanordnung beim vaticanischen Exemplar beruht vielleicht bloss auf seiner Bestimmung zu einer Brunnenfigur[1]).

Das Original muss, wie wir oben gesehen, in die Zeit des ersten Aufblühens von Alexandria in Troas gesetzt werden, circa 316—280 v. Chr. Dass die Statue schon vor der Gründung Alexandrias existierte und erst dorthin gebracht wurde, ist unwahrscheinlich, weil sie alsdann kaum mit dem Namen der Aphrodite von Troas bezeichnet worden wäre. Auch dürfte man sie schon des Krobylos wegen in keine viel frühere Zeit setzen, obgleich ich nicht bestimmt zu entscheiden vermag, wie es sich ursprünglich mit dem vaticanischen Exemplar in dieser Beziehung verhielt.

Zweite Gruppe.

Von der Aphrodite von Troas bis zu denen, welche den Unterkörper wieder völlig verhüllt haben, lassen sich nun die verschiedensten Nüancen des Gewandmotivs denken, und die Künstler haben sich redlich bemüht, dass die Praxis nicht hinter der Möglichkeit zurückblieb.

Schon ein wesentlicher Schritt weiter ist es, wenn das Badetuch, statt auf das Gefäss niederzufallen, hinten herum genommen und über den die Brust deckenden rechten Arm geschlagen ist, so dass der untere Theil der Gestalt vom Gewand umrahmt wird. Doch ist dieses Motiv nur in wenigen und geringen Exemplaren erhalten. So

1° in der *Dresdner* Statue (Kat. von Hettner No. 257; abg. in den Nachträgen und Berichtigungen zum Augusteum Tf. 159. Clar. pl. 608. 1348), aus dem Besitz des Signor Ignazio zu Rom stammend. Sie ist sehr geflickt und dem schweren Fransengewand nach eine späte Arbeit. Am erträglichsten der aufgesetzte, aber nicht zugehörige Idealkopf mit

[1]) Wie das Motiv auf Fauninnen übertragen wurde, zeigt die Marmorstatuette der Sammlung Giustiniani. Clar. pl. 710 B.

der Haartracht der capitolinischen Venus, nur ohne die hinten herabfallenden Stränge (besonders abgebildet im Augusteum Tf. 61). Hettner fasst ihn als Porträt, wie mir scheint, mit Unrecht. 6′ 6″ hoch.

2°. In der kleinen *Berliner* Statue (Kat. No. 34; unediert). Aus der Sammlung Borgia, ebenfalls kein mustergiltiges Exemplar. Kopf und Arme neu. 1′ 10″ hoch.

3°. Als eine Modification dieses Typus kann eine zweite *Dresdner* Statue angesehen werden (Kat. von Hettner No. 213; abg. Clar. pl. 608. 1347), wo das hinten herumgenommene Gewand auf der rechten Seite von einem Amor gehalten wird. Der Amor ist zwar verschwunden, aber am Kopf des Delphins, auf welchem er stand, sind seine Füsse noch erhalten. Der aufgesetzte Porträtkopf mit gewellten Haaren ist der Statue ursprünglich fremd, die rechte Hand ergänzt. Die den plastischen Gesetzen Hohn sprechende Gewandanlage verräth eine späte Zeit, resp. die Hand eines plumpen Ergänzers.

Umgekehrt weicht eine *Florentiner* Statue (Kat. No. 113; abg. Clar. pl. 606) von den erstgenannten darin ab, dass nicht bloss auf der rechten, sondern auch auf der linken Seite das Gewand über den Arm geschlagen ist, also in gar keiner Beziehung zu den Händen mehr steht. Allein die Restauration der letzteren ist überaus zweifelhaft. Wir glauben die Statue mit grösserem Recht unter denen aufzuführen, die ohne Schamgeberde irgend ein Gewandmotiv repräsentieren (Cap. 16 a).

Dritte Gruppe.

Auf eine verwandte Drapierung kommt es heraus, wenn das Gewand zwar auch mit der Linken, aber von rechts her aufgenommen wird um den Schooss zu decken, während der andere Zipfel hinten herum über denselben Arm geschlagen ist, der es vor dem Schooss hält. Der rechte Arm deckt wie gewöhnlich die Brust.

Dahin gehörige Statuen sind:

1°. In der unteren Halle der *Villa Albani* (Kat. No. 34; abg. Clar. pl. 632 G)[1]), von lunensischem Marmor, 1,57 M. hoch. Sie ist sehr geflickt, die Arme neu, und der Kopf nicht zugehörig.

2°. In der Sammlung *Torlonia* (abg. Clar. pl. 616. 1366 B). Der Kopf, der Hals und der grösste Theil des rechten Armes neu, vom linken bloss der Ellenbogen. 1,49 M. hoch.

3°. *Ebenda* (abg. Clar. pl. 602. 1332 C), gefunden vor Porta San Sebastiano zu Rom, 1,57 M. hoch. Der Kopf ungebrochen, nur die

---

1) Wahrscheinlich identisch mit der in der Beschreibung Roms III. 2. p. 477, obgleich Stark Venusstatuen p. 53 von zwei verschiedenen zu sprechen scheint.

Haare auf dem Nacken ergänzt. Neu der rechte Arm, der jetzt gesenkt ist und ein Salbgefäss hält; ebenso die linke Hand mit dem Gewandzipfel und das ganze linke Bein. Die vorgebeugte Haltung, sowie die analogen Statuen lassen vermuthen, dass der rechte Arm ursprünglich die Brust deckte.

Ihrer jetzigen Haltung nach entspricht sie am ehesten einer hübschen aus der Cavaceppi'schen Sammlung nach *England* gekommenen Statuette (Clar. pl. 599. 1313. Gypsabguss in Dresden. Hettner Kat. der Gypsabg. p. 81. No. 154), welche allerdings in der Drapierung nicht übereinstimmt, vielmehr ein völlig vereinzeltes Gewandmotiv aufweist. Sie ist mit dem nackten Oberkörper vorgebeugt, der Kopf wie lauschend nach links gewandt. Auf eben dieser Seite steht eine phallische Priaposherme, deren Schulter sie mit dem Ellenbogen berührt, ohne grade sich aufzustützen, was die Stellung nicht zulässt. Das um den Unterkörper geschlagene Gewand ist mit einem Ende um die Mitte des linken Armes geschlungen und fällt neben der Herme in schön geordneter Masse herab. Nur ein Theil der rechten Beines wird durch eine künstliche Faltenverschiebung entblösst. Die ohne Zweifel restaurierten Arme scheinen die Geberde der Ueberraschung auszudrücken. Ob Venus oder Nymphe, ist schwer zu sagen; jetzt hat sie entschieden einen Venuskopf. Circa 2½' hoch; von guter Arbeit.

4°. Merkwürdig ist eine unterlebensgrosse Statue, welche früher in Rondanini'schem Besitz, dann in der Sammlung *Origo* zu Rom war [1] (abg. Clar. pl. 600). Sie hält das Gewand mit gesenktem Arm an der linken Seite des Körpers, während das andere Ende von hinten her um das rechte Bein geschlagen und zwischen die Scham gesteckt ist. Von carrarischem Marmor, 1,06 M. hoch. Der Kopf ist aufgesetzt und ihr fremd. Beide Arme sammt der vom linken gehaltenen Gewandpartie neu. Wenn man sieht, wie leicht der Zeichnung nach die antiken Theile zu dem in Frage stehenden Motiv (No. 1—3) ergänzt werden können, so möchte man die sonderbare Anordnung wohl einer falschen Restauration zuschreiben. Doch bleibt es dann auffällig, warum die hinten herumlaufenden Falten den Restaurator nicht auf das Richtige geführt haben.

5°. Im *Berliner* Museum (Kat. No. 1025), ein blosser Unterkörper, nur 5" hoch von weissem Marmor, aber nichtsdestoweniger deutlich dieses Motiv darstellend. Beide Beine sichtbar, links ein Eros.

6°. Kleine Bronze in der *Nationalbibliothek* zu Paris No. 3324 mit fehlendem rechtem Arm.

---

[1] Wo sie jetzt ist, weiss ich nicht; vielleicht erwarb sie mit andern Stücken dieser Sammlung der Cavalier Campana.

Digitized by Google

7°. Terracotta des *Leydener* Museums (abg. Janssen Terrac. V. 22). Ohne Kopf, mit flatterndem Gewand, das zum Ueberfluss auch noch über den rechten Arm geschlagen. Links ein Delphin mit draufreitendem Eros. Aus Tunis.

Ausserdem haben folgende Marmorstatuen, die in der Haltung der Arme abweichen, dasselbe oder ein sehr ähnliches Gewandmotiv.

8°. Eine *Pariser* Statue (Kat. von Clar. No. 153. Fröhner No. 144; abg. Clar. 344. 1333) mit ans Hinterhaupt greifendem rechtem Arme, dessen Erhebung durch den erhaltenen Ansatz genügend verbürgt ist. Sie stammt aus der borghesischen Sammlung und ist von griechischem Marmor. 1,25 M. hoch. Der Kopf aufgesetzt und beide Arme neu. Auch die Beine und die Draperie bedeutend geflickt und aus ungleichem Marmor zusammengesetzt. Unter diesen Umständen lässt sich fragen, ob am Ende nicht Theile verschiedener Statuen verbunden worden sind, und ob der nackte Oberkörper nicht eher einer die Haare trocknenden Aphrodite angehört.

9°. Die sogenannte Flora in den Uffizien zu *Florenz* (abg. Gori Mus. Flor. Stat. Tf. 62. Clar. pl. 439). Vom Gewandzipfel, den die Linke hält, wird nothdürftig Scham und rechter Schenkel bedeckt. Das hinten herumgenommene Ende haftet kaum über dem linken Arm; der rechte Arm (ohne Zweifel neu) ist jetzt mit Blumen in der Hand aufgestreckt, der (ebenfalls wohl ergänzte) Kopf nach rechts geneigt [1]).

Bei umgekehrten Seiten:

10°. Eine Venusstatuette in *Madrid*, Sammlung Medinaceli (Hübner Die ant. Bildw. v. Madrid No. 551; unediert). Von italischem Marmor, 1 M. hoch. Statt die Brust zu decken, stützt sich der linke Arm auf einen Pfeiler, auf dem eine Taube sitzt. Doch ist dieser Arm sammt dem Kopfe neu.

11°. Eine circa halblebensgrosse in *Sevilla* (Hübner a. a. O. No. 869; unediert), ebenfalls in den Seiten verkehrt. Ueber die Haltung des linken Armes wird nichts gesagt; unten ein wasserspeiender Delphin. Sehr mittelmässige Arbeit.

12°. Dieselbe Drapierung, anders motiviert, zeigt auch eine Statuette der Sammlung *Pembroke* (Clar. pl. 594), auf welche wir im nächsten Capitel (16 b) zurückkommen [2]).

Bei diesem durch eine grössere Anzahl von Exemplaren vertretenen Motiv macht sich zum erstenmal jener Unterschied in der Gewandbe-

---

1) Vgl. die sogenannte Herse in der Neapler Gruppe (Müll. Denkm. d. a. K. II. 335).

2) Vgl. die aus der Sammlung Janzé stammende Terracotta (Hebe) bei Kekulé Hebe Tf. IV. 2.

handlung bemerkbar, jenachdem die faltige Masse hauptsächlich nur als das Product des auf sie einwirkenden Gravitationsgesetzes oder aber zugleich als vom Wind und Umwurf lebhaft bewegt erscheint. Im ersteren Falle pflegt das Gewand senkrecht herabzufallen und den einen Schenkel zu bedecken, wie bei der albanischen Statue (No. 1), bei der einen torlonischen (No. 3) und bei denen aus den Sammlungen Origo (No. 4) und Pembroke (No. 12). Im letzteren bleiben beide Beine sichtbar, wie bei der anderen torlonischen (No. 2), der Pariser (No. 8), der Leydener Terracotta (No. 7) und, wenn ich mich recht erinnere, auch beim Berliner Fragment (No. 5).

Keine von ihnen, selbst unter den zur gleichen Halbgruppe gehörigen, stimmt so mit der andern überein, dass man sagen könnte, sie hätten mehr als das allgemeine Motiv mit einander gemein, geschweige, sie wären Repliken desselben Originals. Das Gewand ist selten mit Fransen besetzt, den Zeichnungen nach bloss bei der römischen aus der Sammlung Origo, welche zweifelhaft restauriert ist und keinen Schluss auf die andern erlaubt.

Vierte Gruppe.

Es folgen diejenigen Venusbilder, wo das Gewand mit beiden Zipfeln um den Unterkörper nach vorn genommen ist, und über dem Schooss gehalten wird; immer mit Beibehaltung desselben Motivs der Arme, nur dass jetzt die Linke offenbar in erster Linie dazu da ist, nicht den Schooss zu decken, sondern das Gewand zu halten. Dabei erscheinen die Zipfel entweder von hinten hervorgezogen, so dass das Gewand die Beine bogenförmig umschliesst und für die Vorderansicht frei lässt, oder es fällt mit seiner Schwere überall senkrecht zur Erde und verhüllt den Unterkörper auch vorn. Das letztere Motiv ist das natürlichere und möchte seiner Erfindung nach früher zu setzen sein. Da wir indess auf eine historische Anordnung verzichten, so stellen wir das die Körperformen weniger verhüllende, vielleicht mehr auf den Effect berechnete Motiv voran. Es ist uns noch in folgenden Exemplaren erhalten:

1°. Am schönsten in der leider kopflosen *Syracusaner* Statue (abg. Serradifalco Ant. di Sic. IV. Clar. pl. 608)[1]. Sie wurde 1804 im Garten di Bonavia daselbst gefunden. 1,62 M. hoch. Ausser dem Kopf fehlt noch der rechte Unterarm und ein Theil des Delphins zur Linken. Ein kleines Fragment an letzterem möchte man auf den Fuss eines Eros

[1] Aeltere, mir unbekannte Besprechungen dieser Statue bei C. Grass Reise nach Sicilien II. p. 356. Politi Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa. Palermo 1826. Vgl. Parthey Wanderungen durch Sicilien I. p. 177. Friederichs Baust. No. 594. Der Text von Clarac im Musée de sc. IV. No. 1344 bezieht sich auf eine andere Statue.

Digitized by Google

deuten, wiewohl sonst keine Spuren vorhanden, dass ein solcher auf dem Delphin gesessen. Der linke Arm der Göttin war gebrochen. Sie ist für den Beschauer so viel als nackt, indem der untere Theil des Gewandes vom Winde zurückgebauscht ist, und nur eine von den zusammen gefassten Zipfeln gebildete Bogenlinie die Umrisse des Körpers in der Schamgegend unterbricht. Die einstige Deckung der Brust ist durch einen Puntello und durch Fingerspuren gesichert; weniger klar ist der Zweck eines andern Puntello auf dem linken Oberarm. In den Formen schliesst sie sich der capitolinischen an. Die Ausführung ist ausserordentlich lebendig, besonders am Oberkörper und hier auch der Rücken, während das Gewand hinten nicht ausgearbeitet; die Beine scheinen etwas geglättet, das rechte Knie der sonstigen Zartheit nicht ganz entsprechend. Ohne Zweifel noch aus griechischer Zeit und vermuthlich Original, obgleich keine der vorhandenen Repliken sich unmittelbar darauf zurückführen lässt.

Die Wiederholungen sind alle bedeutend geringer und zeigen in der Behandlung des Einzelnen zum Theil einen sehr späten Geschmack.

2°. Eine *Neapler* Statue in einem der Höfe des Museo nazionale (abg. Clar. pl. 632 G), ohne Bauschungen, mit schlichterer Gewandbehandlung, 6 Palm hoch.

3°. Eine in der Sammlung *Mattei* (Clar. pl. 622 B), mit grossen flatternden Gewandzipfeln. Der Kopf mit der Stirnkrone, wie es scheint, Porträt.

4°. Eine in der Sammlung *Torlonia* (Clar. pl. 616. 1366 D), wo die Beine schon ziemlich verdeckt und nur von den Knieen abwärts noch sichtbar sind, aber möglicherweise falsch restauriert. Sie ist von griechischem Marmor, 1,87 M. hoch. Der Kopf aufgesetzt, aber zugehörig. Die linke Hand und die ganze Gewandpartie am linken Bein neu [1].

5°. Eine in *Mantua* (abg. Labus Mus. di Mant. III. 3. Clar. pl. 622), von corallitischem Marmor, 1,62 M. hoch. Der aufgesetzte Porträtkopf ist ihr fremd; doch sind die vorn herabfallenden Locken antik. Ergänzt der rechte Vorderarm sammt dem Ellenbogen, die linke Hand sammt Knöchel (doch die Finger alt), das rechte Unterbein, der linke Fuss und Theile des hässlich gebildeten Gewandes.

6°. Eine geringere Kolossalstatue im Museo Biscari zu *Catania;* sehr restauriert, besonders die plumpen, links und rechts heraussstehenden Gewandzipfel. Der Kopf zeigt das Porträt einer Kaiserin.

---

[1]) Ausserdem finde ich in meinen Notizen eine Statue der *Villa Borghese* als hiehergehörig verzeichnet. Da aber sonst nirgends von einer solchen die Rede ist, so muss ich einen Irrthum annehmen. Oder sollte No. 13 im VII. Zimmer gemeint sein: Venus mit der Linken das Gewand haltend, der Kopf aufgesetzt, und der linke Vorderarm neu?

Digitized by Google

7°. Im *Louvre* (Kat. von Clarac No. 194. Fröhner No. 145: abg. Clar. pl. 344. 1344), aus Villa Borghese, von griechischem Marmor, 1,82 M. hoch. Der ganze Oberkörper sammt dem Gesicht ist nach Fröhner neu, obgleich aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Die Gewandfalten nicht gebauscht.

8°. Eine *Hope*'sche (Clar. pl. 626 A), von der bloss der rechte Arm als ergänzt angegeben wird. Die Gewandung etwas gebauscht, mit flatternden Zipfeln. In der Ausführung soll sie zu den bessern gehören.

9°. Eine *Stockholmer* (Clar. pl. 622), zu deren Seite links ein Amor auf einem Delphin reitend. 1,56 M. hoch. Das Gewand schlicht herabfallend; der Porträtkopf mit perrückenartiger Haartracht gilt für Julia Mammäa. Füsse und Hände neu. Vgl. Arch. Anz. 1865, p. 153.

10°. Von der Venus des Museo *Chiaramonti* No. 352 (abg. Mus. Chiaram. Tf. 25. Clar. pl. 610. 1355) ist der Unterkörper ohne Zweifel das Fragment einer ähnlichen Statue. Er ist aber durch Pacetti mit dem nicht zugehörigen und zum Gewandmotiv nicht passenden Oberkörper einer die Haare salbenden Venus[1]) zusammengesetzt worden, wobei wahrscheinlich beide Theile, jedenfalls der obere, zum Behuf des genauen Anpassens von dem modernen Bildhauer bearbeitet worden sind. Merkwürdig bleibt die Uebereinstimmung des Marmors bei zwei ursprünglich sich ganz fremden Bestandtheilen.

11°. Ob auch die überlebensgrosse *Madrider* Bronze (Hübner Die ant. Bildw. zu Madrid No. 27) hiehergehört, ist mir aus der Beschreibung nicht klar. Vielleicht kann es überhaupt nicht mehr bestimmt gesagt werden, weil das Gewand, wie es scheint, zu beiden Seiten abgebrochen ist. Sonst mit Ausnahme der Arme wohl erhalten[2]).

12°. Eine ziemlich rohe Bleifigur bei *Caylus* (abg. Rec. d'ant. III. 44. 2) zeigt das nämliche Gewandmotiv; ob auch das der Arme, ist der Verstümmlung wegen nicht deutlich. Der rechte Arm fehlt ganz, vom linken die Hand, und diese letztere scheint nicht tief genug zu sitzen, um das Gewand halten zu können. 2″ 3‴[3]).

---

[1]) An der freilich Kopf und Torso sich ursprünglich ebenfalls fremd sind.

[2]) Ich verstehe nicht, warum die Arme mit Unrecht nach dem Vorbild der mediceischen ergänzt sein sollen, da Hübner selber an eine Stellung wie die der Venus von Syracus denkt; die Haltung der Arme ist ja beide Mal dieselbe, nur etwas anders motiviert. — Die ausserdem von Stark (Uned. Venusstat. p. 53) erwähnte »treffliche kleine Wiederholung« im *Braccio nuovo* (Beschreibung Roms II. 2. p. 93) ist die ihre Haare trocknende (abg. Mus. Chiaram. Taf. 26), welche aus mehr als einem Grunde nicht hiehergehört. Und die *vor dem Braccio nuovo* befindliche (Welcker Rhein. Mus. IX. p. 283) wahrscheinlich identisch mit der obenerwähnten chiaramontischen (No. 10).

[3]) Sollte sie identisch sein mit der aus Gerhards Nachlass ins *Berliner* Antiquarium gekommenen bei Friederichs Kleinere Kunst und Ind. No. 1797: oben nackt, unten mit flatterndem Gewand bedeckt. 2½″?

13°. Endlich machen wir auf eine kleine Reliefdarstellung aufmerksam, welche sich im Museo lapidario zu *Verona* auf einem Grabstein der Aemilia Irene befindet, nur etwa 4″ hoch, von ganz geringer Arbeit.

Keine Venus mehr, sondern eine zu einem Brunnenmotiv verwendete Nymphe, deren Gewandumwurf aber ganz von unserem Typus hergenommen, ist die im Garten der Mendicanti zu Rom gefundene Statue des Museo *Pio Clementino* No. 77, in einer Nische beim Laokoon (abg. Visc. Pio Cl. I. pl. 35. Clar. pl. 754), mit manieriert herausstehenden Gewandzipfeln. Statt Brust und Scham zu decken, hält sie mit beiden Händen eine beckenförmige Muschel vor sich. Sie ist zwar sehr geflickt und zusammengesetzt und der Kopf spricht nicht gegen den Venuscharakter. Da aber die Zugehörigkeit der Muschel und die Bestimmung der Figur als Wasserspenderin, wie es scheint, ausser Zweifel (siehe Visconti a. a. O. p. 216), so muss man wohl eine Uebertragung auf den Nymphentypus annehmen.

Innerhalb dieser Gruppe zeigt sich wieder derselbe Unterschied, den wir schon bei der vorigen getroffen, eine schlichtere, mehr nur durch die Natur des Stoffes motivierte Gewandbehandlung oder aber unruhige, bauschende, wie vom Winde geblähte Faltenmassen.

Man wird geneigt sein, die schöneren Exemplare auf jener Seite zu suchen, weil eine ruhigere Gewandbehandlung nicht nur den Gesetzen der Plastik überhaupt, sondern speciell dem vorliegenden Motiv angemessener erscheint. In Wirklichkeit findet eher das Gegentheil statt. Grade dasjenige Exemplar, das ohne Frage das schönste von allen, die Syracusaner Statue (No. 1), zeigt auch am entschiedensten die in einen Kreis geblähte, segelartige Bauschung, hier allerdings in so lebensvoller Weise, dass man über die Incongruenz zwischen der ruhigen Stellung und der Bewegtheit des Gewandes hinweggeleitet wird. Uebrigens mag dadurch dieselbe Beziehung zum Meere ausgedrückt sein, die wir anderwärts durch einen über dem Haupte hinwallenden Schleier angedeutet finden[1]. — Bei der Hope'schen Statue (No. 8) und dem chiaramontischen Unterkörper (No. 11) tritt die Absichtlichkeit der Bauschung etwas weniger hervor, dafür aber bereits jene Lust an grossen flatternden Gewandzipfeln, die sich dann noch stärker bei der matteischen (No. 3) und der catanischen Statue (No. 6) sowie bei der pioclementinischen Nymphenfigur äussert. Schlichter behandelt und ohne herausstehende Zipfel erscheint das Gewand bei der Neapler (No. 2), der Stockholmer (No. 9), der des Louvre (No. 7) und der freilich schwer zu beurtheilenden in der Sammlung Torlonia (No. 4).

---

[1]) Siehe den Anhang: Venus auf Seethieren und auf dem Schwan.

Digitized by Google

Fünfte Gruppe.

Venusstatuen, die in Haltung und Stellung mit den bisherigen übereinstimmen, deren Unterkörper aber ganz vom Gewande verhüllt ist, befinden sich:

1°. Im *Museo Chiaramonti* No. 588 (abg. Clar. pl. 600. 1324), aus Gabii, 1,8 M. hoch. Die Arme und der Untertheil von den Knieen an neu, der Kopf nicht zugehörig.

2°. In der Sammlung *Torlonia* (Clar. pl. 602. 1332 B), 1,58 M. hoch [1]. Kopf, Hals, Arme sammt dem Gewandstücke, welches die Linke gefasst hält, neu.

3°. In der Sammlung *Giustiniani* (Clar. pl. 606), von carrarischem Marmor, 1,77 M. hoch. Der rechte Arm und die Finger der Linken neu; verschiedene Brüche. Der Kopf aufgesetzt, aber zugehörig; an den ebenfalls zum Theil ergänzten Füssen trägt sie jetzt Sandalen.

4°. Eine andere *giustinianische* Statue (Clar. pl. 615. 1364) hält in der vor die Brust gelegten Rechten das Attribut einer Muschel, ohne dass von Clarac etwas davon als restauriert angegeben wird. Bloss der mittlere Theil des linken Armes und der Knoten des Gewandes sollen neu sein. Der Kopf, an dem die des Krobylos ermangelnde Haartracht auffällt, war nie vom Rumpf getrennt. (Ueber ihr Beiwerk, Eros und Seedrache, siehe unten.)

5°. In *Neapel*, früher mitten im Zimmer der Venusbilder (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 288; abg. Clar. pl. 614). Anmuthig vorwärts gebeugt, zu ihrer Linken ein Eros, auf dem Kopf eines kleinen Seeungeheuers stehend, mit einer Gans in den Händen. Der Kopf der Göttin ist einer andern Statue entnommen; neu der rechte Arm, die linke Hand.

6 u. 7°. Zwei kleine Torse des *Louvre* (Fröhner No. 161 u. 162; unediert), so zu sagen ohne Extremitäten; nur von No. 161 ist der linke Arm erhalten. Der letztere Torso stammt aus Aegypten, 0,15 M. hoch. Der andere aus Athen, 0,14 M. hoch; beide von parischem Marmor.

8°. Ausserdem befindet sich im *Louvre* (Fröhner No. 158) eine von den Restauratoren in ein Bassin gesetzte Statue, bei der es ungewiss, was für eine Haltung der jetzt fehlende rechte Arm hatte. Aus einem Puntello an der Hüfte schliesst Fröhner, dass derselbe gesenkt war, in welchem Fall die Statue allerdings nicht mehr hiehergehörte. Da aber der das Gewand haltende linke Arm eher ein gegensätzliches Motiv des rechten erwarten lässt, so möchte jene Annahme doch noch einem Zweifel unterworfen sein. Ihr Kopf ist aufgesetzt; ausser dem rechten Arm fehlen

---

1) Nach der Beischrift der Abbildung 1,76 M.

die Finger der linken Hand und der untere Theil der Beine. Sie stammt aus der Sammlung Campana, von griechischem Marmor, 1,10 M. hoch.

9°. In *Dresden* (Kat. von Hettner p. 31 No. 139; abg. Augusteum Tf. 20), das Gewand nicht geknotet, aber in Zickzackfalten herabfallend. Sie hat frauenhafte, plumpe Formen und einen aufgesetzten hässlichen Porträtkopf mit hohem Krobylos [1].

10°. Im *brit. Museum*, aus Kyrene stammend, daher noch in der Vorhalle aufgestellt (mit No. 66 bezeichnet), circa 30 Cent. hoch. Ohne Kopf und rechten Arm, mit Delphin zur Linken. Ziemlich gute Arbeit.

11°. Ehemals im Besitz des Königs Otto von *Griechenland*, zu Distomo gefunden, unterlebensgross, von Marmo bianco. Vollständig erhalten bis auf den Kopf; zur Linken ein Eros auf einem Delphin reitend (siehe Annal. 1861. p. 76).

12°. Gypsabguss eines Venustorso in *Mailand* (Brera), der von keiner der bisher genannten Statuen hergenommen scheint; mit eigenthümlich über die linke Hüfte heraufgehendem Gewandwulst. Ohne Kopf, Arme und Unterkörper, aber den Ansätzen der Arme nach wohl hiehergehörig. Ueber Lebensgrösse.

Die umgekehrte Haltung der Arme und der Beine haben:

13°. Eine Statue in *Venedig* (Kat. No. 12; Clar. pl. 606), mit aufgesetztem Kopf und ergänzten Armen. Der Kopf vielleicht antik, aber jedenfalls nicht zugehörig, 1,10 M. hoch [2].

14°. Eine *Berliner* (Kat. 277. Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 154), von griechischem Marmor, 4′ 1/2″ hoch. Der Kopf neu, Arme und Knoten des Gewandes aus Gyps ergänzt. Sie stammt aus Rom und ist ohne Zweifel identisch mit der vescovalischen bei Clar. pl. 603, welche in Grösse (0,25 M.) und Restaurationen übereinstimmt.

15°. Eine in *Oxford* aus der Sammlung Arundel (Clar. pl. 634 D). 1,31 M. hoch. Der Kopf wahrscheinlich Porträt.

16°. Ebendasselbe Motiv möchte der unedierten *athenischen* Statuette (Kekulé Die ant. Bildw. im Theseion No. 341) zu Grunde liegen, wenn anders der fehlende linke Arm die Brust gedeckt hat. Sie stammt aus dem Museum von Aegina, 0,55 M. hoch.

Von Werken der Kleinkunst gehören u. a. hieher:

---

1) Auch eine *Berliner* Statuette (Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 156) scheint der Hauptsache nach hieher zu gehören. Ihr Oberkörper ist aber mit einem gegürteten Chiton bekleidet.

2) Von einer ganz ähnlichen zu *Venedig*, bei der auch Kopf und Arme neu, spricht E. Wolff im Bullet. 1831 p. 66. Aber zu ihrer Seite soll noch ein Eros wenigstens in einem Bein erhalten sein. Es kann doch nicht No. 172 gemeint sein? (Siehe das folgende Capitel b.)

17°. Die Figur einer Haarnadel in *Neapel* (abg. Roux und Barré VI. 93). Das Gewand hinten oder an der Seite statt vorn zusammengesteckt.

18°. Eine Bronze des *brit. Museums*, circa 16 Cent. hoch, früher in Gori's Besitz (daher abg. Mus. Etrusc. Tf. 94). Auf dem Haupt ein Diadem mit einer Art Strahlenschmuck. Linkes Standbein [1].

19°. Eine Terracotta in *Leyden* (abg. Janssen Terrac. Tf. IV. 17) mit Diadem, nicht ganz eine Spanne hoch; wahrscheinlich aus Tunis oder Tripolis stammend.

Von Reliefs:

20°. Das *chiaramontische* (Kat. No. 39; abg. Denkm. d. a. Kunst II. 627), Aphrodite mit Erosherme und Delphin zu ihren Seiten in einer Aedicula; zwar nur der Untertheil der Figur, aber nicht zu verkennen, und interessant, weil es einen neuen Beweis liefert, dass auch solche Aphroditen als Cultusbilder vorkamen.

21°. Die Darstellung einer Thonlampe im *Münchener* Antiquarium, 3. Saal No. 454 (Führer p. 62).

22°. Die merkwürdig hermenartig gebildete Aphrodite auf der *Gemme* bei Cades Impr. VII. K. 56, mit Amor, der ihr einen Spiegel vorhält. Auf dem Kopf die Lotosblume [2].

Endlich führen wir hier, wie schon bei der dritten Gruppe, auch diejenigen Statuen auf, welche bei übereinstimmendem Gewandmotiv von der bezeichnenden Haltung der Arme bloss das eine beibehalten haben, die Deckung des Schoosses, resp. die Haltung des Gewandes über dem Schooss. Der ursprüngliche Grundgedanke, die Aeusserung des Schamgefühls, ist bei ihnen völlig aufgegeben. So lange die eine Hand schamhaft auf die Brust gelegt war, konnte man in der das Gewand haltenden Linken eine der Rechten entsprechende unwillkürliche Bewegung erkennen. Jetzt ist sie bloss noch dazu da, dem allzu lose um die Hüften geschürzten Gewande einen Halt zu geben.

Statuarische Denkmäler dieser Art, davon die 7 ersten (bis No. 30) von Marmor, befinden sich in folgenden Museen:

---

[1]) Das *ebenda* (Glastisch D) befindliche miniaturartige Figürchen, das mit der Rechten einen Vogel (Hahn?) vor die Brust hält, ist in seinem Venuscharakter zweifelhaft. Auch unterscheidet es sich durch Kreuzung der Beine; circa 2 Cent. hoch. — Sicher Venus dagegen die auch am Oberkörper bekleidete *Clarac*'sche Bronze mit dem Amor auf der Schulter (oben p. 109. No. 8).

[2]) Fast dasselbe Motiv der Armhaltung und Bekleidung findet sich an einer männlichen Statuette des brit. Museums (Hermaphrodit oder Dionysos). Sie wurde zu Kyrene gefunden, daher in der Vorhalle des Museums aufgestellt, bezeichnet mit No. 45. Kopf und Arme sind gebrochen; aber die Haltung der Arme durch Spuren am Gewandknoten und einen Puntello unter der Brust gesichert. Wenn es Dionysos, so kann die Haltung der Rechten natürlich nicht die Deckung der Brust bezweckt haben.

Digitized by Google

23°. In der Sammlung *Giustiniani* (Clar. pl. 601), von lunensischem Marmor, 1,47 M. hoch. Jetzt mit der erhobenen Rechten Salböl auf's Haupt giessend. Sehr geflickt, obwohl keine wesentlichen Theile neu sein sollen.

24°. *Ebenda* (Clar. pl. 615. 1366), von griechischem Marmor, 1,04 M. hoch[1]. Sie hält die Rechte mit dem Salbgefäss mehr vorgestreckt als die vorige, was trotz der Ergänzung des Armes durch die erhaltenen Theile der Schulter und Brust gerechtfertigt scheint; auch der linke Arm neu, ausser den Fingern. Der Kopf aufgesetzt, mit durchbohrten Ohren und in der Haartracht von dem gewöhnlichen Typus etwas verschieden (ohne Scheitelung aufwärts gekämmt). An den Füssen trägt sie Sandalen. Links ein ziemlich grosser Eros auf einem Delphin reitend.

25°. In den Uffizien zu *Florenz*, Halle der Inschriften No. 266 (mit verkehrten Seiten abg. Clar. pl. 601), 1,45 M. hoch. Willkürlich wegen der Stirnkrone Urania genannt, mit demselben Motiv wie die erste giustinianische (No. 23), vielleicht auch die Haare und das Gewand auflösend. Aber die Arme neu. Die Stirnkrone einst mit Gold und kostbaren Steinen verziert. Die Arbeit gut, »una statua delle piu belle della Galleria«, wie der Katalog mit Recht sich ausdrückt. Indess die Rückführung auf die koische Venus des Praxiteles[2]) ist nicht zu begründen.

26°. Im Alterthums-Museum von *Turin* (unediert), circa lebensgross. Hinten sitzt das Gewand sehr tief, so dass die Hinterbacken völlig entblösst. Kopf und Arme neu, doch war der rechte von jeher aufgestreckt; der linke scheint dem Ansatz nach das Gewand gehalten zu haben. Mittelmässige Arbeit.

27°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 879; abg. Musée de sc. pl. 342 No. 1400), in der aufgebogenen Rechten einen Apfel haltend. Kopf und Arme sind neu, daher das Motiv der Rechten nicht verbürgt (sie kann auch die Brust gedeckt haben), wohl aber das der Gewand haltenden Linken, welche letztere antik, 1,92 M. hoch.

28°. So viel ich aus der Beschreibung entnehmen kann, gehört auch die interessante kleine Marmorgruppe von *Lyon* hieher (Comarmond Descript. p. 410 No. 38), 45 Cent. hoch, 1828 zu Vaison (Vaucluse) gefunden, in verschiedene Stücke gebrochen, die jetzt wieder zusammengefügt sind. Venus halbbekleidet, hält mit der Rechten ihr langes Haar, mit der Linken das Gewand; an den Füssen Schuhe. Sie blickt mit etwas gesenktem Haupt auf den Amor zu ihrer Linken,

---

[1]) Nach der Beischrift der Abbildung wäre sie 1,71 M. Da aber der Eros zwei Palm hoch angegeben wird, so kann nur obiges Mass richtig sein.

[2]) S. Burckhardt Cicerone 2. Auflage p. 451. c. Wer die Meinung aufgestellt, ist mir nicht bekannt.

der auf dem Kopf eines Delphins steht und seiner Mutter eine Rose anbietet.

29°. Eine ehemals *cavaceppische* Statue (Clar. pl. 599. 1314), die bei der Ueberfahrt nach England verunglückte, mit vorgebeugtem Oberleib, wie es scheint, ein Salböl aus der hoch erhobenen Rechten giessend, entzieht sich aller Controle. Ob sie falsch restauriert, ob mit einem vor ihr stehenden Eros oder mit sonst etwas in Beziehung zu bringen, darüber könnte nur dann gesprochen werden, wenn man wüsste, was antik und was modern. Das ziemlich tief geschürzte, beinahe herabfallende Gewand, legt den Gedanken nahe, dass es vielleicht ursprünglich wie bei den eben genannten mit der Linken über dem Schooss gehalten wurde. Ebenso aber liesse sich an eine Replik der Anadyomene des Braccio nuovo (Cap. 17 b. No. 4) denken. Weniger wahrscheinlich ist die Vermuthung, dass sie ein mit beiden Händen erhobenes Wassergefäss ausgiesse. Denn die hiefür zu vergleichende Karlsruher Terracotta (Fröhner No. 373; abg. Walz Polychrom. d. ant. Sculpt. II. 2) stimmt im sonstigen Typus nicht überein. Uebrigens wäre alsdann ihre Venusbedeutung sehr fraglich und wir hätten es ohne Zweifel eher mit einer Nymphe zu thun; etwa wie die auf dem Relief der Villa Albani bei Winckelmann Mon. ined. No. 52. Indess die Wahrscheinlichkeit spricht kaum dafür.

30°. Mit umgetauschten Seiten ein Torso von Kyrene im *brit. Museum* (photographisch abgeb. bei Smith und Porcher Tf. 72), ohne Kopf und Arme, 1 M. hoch. Hinten fielen die Haare in einen breiten Zopf herab, wie an den Pallasstatuen, daneben jedoch Schulterlocken. Die rechte Hand (entsprechend dem rechten Standbein) hielt das geknotete Gewand, welches auffallend tief umgeworfen ist, wie überhaupt der Unterkörper von übermässiger Länge. Die Linke scheint erhoben gewesen zu sein, wodurch auch die Wendung des Oberkörpers nach links am besten erklärt würde. Rechts ein Eros auf einem Delphin reitend. Römische Arbeit.

31°. Kleine Bronze in der *Nationalbibliothek* zu Paris, Salle de Luynes No. 567, am ehesten mit der zweiten giustinianischen übereinstimmend. Der Kopf trägt die Stephane, 13 Cent.

32°. Kleine Bronze in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner, p. 286 No. 543; abg. von Sacken Die ant. Bronzen Tf. XI. 8). Mit der Rechten scheint sie die Patera auszugiessen, sehr anmuthsvoll und edel; das Haar fällt in einem Bund auf den Rücken, die Enden der Haarbinde auf die Schultern herab. (Aber warum soll das Motiv auf der melischen beruhen?) 12 Cent. hoch.

33°. Kleine Bronze im *brit. Museum*, 10 Cent. hoch. Auf dem

rechten Beine ruhend, sonst aber in den Seiten gleich; die Rechte vorgestreckt.

34°. Kleine Bronze in der *Madrider* Nationalbibliothek (Hübner No. 433), die Rechte an den Haaren beschäftigt, »ein schöner Entwurf«.

35°. Kleine Bronze bei *Gori* Mus. Etr. I. 41. 3. Halbbekleidete Venus, mit der Linken das Gewand haltend; in der seitwärts gestreckten Rechten eine Taube, bediademt.

36°. Terracotta in *Karlsruhe* (Fröhner No. 381), 8,4 Cent. hohe Figur, mit der Rechten den Kopfputz ordnend, während sie links das Gewand am Schoosse zusammenhält. Aus Griechenland.

Von *Münzen* endlich können verglichen werden die von Alinda in Karien (Mionnet Suppl. VI. p. 445): Venus pudica mit der Rechten ihr Gewand berührend, in der Linken das Strophium; über einem Bassin dem Apollo gegenüberstehend. — Gentilmünzen mit dem auch auf Gemmen vorkommenden Typus einer eine Schale haltenden Venus (z. B. Denkm. d. a. Kunst II. 273. a; vgl. unten Cap. 22. e).

Von *Wandgemälden* die Penatendarstellung (Mars und Venus) bei Helbig No. 70 (abg. Atlas Tf. III. a): Venus auf rechtem Standbein mit Spiegel in der Rechten.

Beim Gewandmotiv dieser fünften Statuengruppe kommt natürlich jener Unterschied zwischen gebauschten und senkrechten Falten wenig mehr in Betracht, indem durch das Zusammenschliessen der vorderen Säume schon angedeutet ist, dass hier die Wirkung des Gravitationsgesetzes massgebend. An seiner Stelle treten uns die mannigfachsten Arten des Umwurfs oder der Schürzung entgegen, sodass beinahe keine einzige Statue der anderen in dieser Beziehung vollkommen gleich. Man kann sie in zwei grössere Halbgruppen vertheilen, je nachdem es sich mehr um ein blosses Zusammenfassen des Gewandes oder um eine eigentliche Schürzung handelt, ebenso aber nach einem anderen Gesichtspunkt, je nachdem die vorderen Säume schlicht oder zickzackartig herabfallen, und da beides sich häufig durchkreuzt, so kommen schliesslich vier verschiedene Anordnungen heraus.

Am schönsten, wenn hier ein absolutes Urtheil gestattet ist, pflegt das geknotete Gewand mit zickzackartig niederfallenden Säumen zu wirken, was denn auch bei der Mehrzahl der Statuen getroffen wird, obwohl damit nicht gesagt ist, dass dieselben auch sonst immer die schönsten seien. Beispiele sind: die torlonische (No. 2), die vescovalische in Berlin (No. 14), eine giustinianische (No. 23), die florentinische (No. 25), die cavaceppische (No. 29); ohne Knoten die Neapler (No. 5), die Dresdner (No. 9), die Oxforder (No. 15) und eine zweite

giustinianische (No. 24). Ein geschürztes Gewand bei schlicht herabfallenden Säumen zeigen zwei weitere giustinianische Statuen (No 3 und 4), wo die Zickzackfalten durch den Schmuck der Fransen ersetzt sind; und wiederum ohne Knoten, also einfach über dem Schooss zusammengehalten, die chiaramontische (No. 1) und die venezianische (N. 13).

Bei einer gründlichen Besprechung müssten freilich noch eine Masse von Venusstatuen verglichen werden, die ganz ähnlich drapiert sind, die wir aber wegen der Verschiedenheit des Motivs ihrer Hände an andern Orten aufgeführt haben; wie die ihre Haare trocknenden (Cap. 17) und die mit ihrer Toilette beschäftigten (Cap. 18). Ja auch ausserhalb des gesicherten Venuskreises müssten noch einige Typen zur Vergleichung herbeigezogen werden, nicht nur, weil es bei mangelnden Extremitäten oft zweifelhaft, was für ein göttliches oder halbgöttliches Wesen gemeint ist, sondern weil es von kunstmythologischem Interesse, zu wissen, in welchem Verwandtschaftsgrad diese ähnlich bekleideten Figuren zur Venus stehen. Wenn sie sich auch ihrem sonstigen Charakter nach als von ihr abgeleitet erweisen, so muss man annehmen, dass die auf sie übertragene Bekleidung unmittelbar von den Venusstatuen entlehnt ist. — Ohne hier näher auf eine solche Vergleichung einzugehen, weise ich bloss darauf hin, dass es sich z. B. um die ein Becken oder eine Muschel vor sich haltenden sogenannten Danaiden (Clar. pl. 760. 1856. pl. 754. 1838 A. und 1840. pl. 606 B. 1425 D. u. a. [1]) und um die mit Eros gruppierte Psyche handelt (Clar. pl. 652 und 653). Eine Statue des Museums in *Kassel* (No. 19; unediert), die als Danaide restauriert ist, könnte wohl ursprünglich eine Brust und Schooss deckende (resp. gewandhaltende) Venus gewesen sein. Ob auch die aus den Bädern des Agrippa stammende *Berliner* Statuette (Kat. No. 141. Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 22), mag dahingestellt bleiben.

Die ganze Reihe der Venusbilder dieser fünf Gruppen, von der Aphrodite von Troas bis zu den unterwärts bekleideten, ist im Typus ihrer Formen von den nackten abhängig oder wenigstens nahe mit ihnen verwandt. Fast überall, wo man sich auf die Köpfe verlassen kann, und wo keine Porträts, treffen wir die Haartracht des Krobylos, häufig verbunden mit hinten oder auf die Schultern herabfallenden lockigen Haarsträngen, letztere besonders reich an der kleinen Pembroke'schen Statuette (dritte Gruppe No. 12), über deren Ergänzungen wir aber nicht unterrichtet sind. Ausnahmen in Beziehung auf diese Haartracht bilden

[1] Dazu wird auch die bei Dumont Le musée de St. Irène à Constantinople (in der Rev. arch. N. S. vol. 18. p. 250) als Venus bezeichnete Muschelhalterin gehören: »nue jusqu' à la ceinture, de travail médiocre«.

die beiden giustinianischen Statuen (fünfte Gruppe No. 4 und No. 24), die auch sonst so viel Eigenthümliches haben, dass man sie nicht ohne Weiteres mit den anderen zusammenstellen kann; die des brit. Museums (fünfte Gruppe No. 30, vgl. die Wiener Bronze No. 32) mit breit auf den Nacken fallendem Zopf, und vielleicht die vaticanische Replik der Aphrodite von Troas (erste Gruppe No. 3), wo aber der obere Theil des Kopfes ergänzt. Die Florentiner Statue (fünfte Gruppe No. 25) hat ausser dem Krobylos noch eine Stirnkrone.

Porträts begegnen wir etwa sieben, nämlich an den beiden Dresdner (zweite Gruppe No. 3 und fünfte Gruppe No. 9), an der mateischen (mit Stirnkrone), der mantuanischen, der catanischen und der Stockholmer (vierte Gruppe No. 3, 5, 6 und 9), wahrscheinlich auch an der Oxforder (fünfte Gruppe No. 15). Doch lässt sich das Verhältniss der Porträtstatuen zu denen mit Idealköpfen nicht wohl in Zahlen angeben, da einige von jenen aus fremden Bestandtheilen zusammengesetzt sind. Dass grade die vierte Gruppe so reich an Porträts, scheint Sache des Zufalls zu sein.

Die Beigaben von Eroten, Seethieren und Aehnlichem sind hier seltener als bei den nackten Statuen, da die Nöthigung einer Stütze wegfiel. Bei einigen mögen sie zerstört worden sein; indess die gute Hälfte entbehrte derselben von Anfang an.

Gar nicht mehr findet sich das Badegefäss, als ob mit dem wieder umgenommenen Gewand auch jenes überflüssig geworden wäre. Höchstens noch ein Badekästchen wie bei der Aphrodite von Troas (erste Gruppe), welche den nackten am nächsten steht. — Eros allein bloss beim Berliner Torso (dritte Gruppe No. 5). — Der Delphin allein bei der geflickten Dresdner mit dem Fransengewand (zweite Gruppe No. 1); bei der in Sevilla (dritte Gruppe No. 11) und der aus Kyrene stammenden des brit. Museums (fünfte Gruppe No. 10). — Dann einige zerstreute Beispiele der Verbindung beider. Eros auf dem Delphin reitend bei der Stockholmer (vierte Gruppe No. 9), der aus Distomo stammenden des Königs Otto von Griechenland (fünfte Gruppe No. 11), der giustinianischen (fünfte Gruppe No. 24), der kyrenäischen (fünfte Gruppe No. 30), an letzterem Orte rechts, und bei der Leydener Terracotta (dritte Gruppe No. 7); ob auch bei der Syracusaner Statue (vierte Gruppe No. 1), bleibt zweifelhaft. — Eros auf dem Delphin stehend bei der Lyoner Statuette (fünfte Gruppe No. 28). Auf einem Seethier stehend der Erosknabe mit der Gans an der Neapler (fünfte Gruppe No. 5) [1].

[1]) Die Gans, welche Eros mit beiden Händen umfasst hält, wird als ferneres Wassersymbol gedeutet (Stark Venusstatuen p. 67), womit man sich einstweilen zufrieden geben muss. Es schien mir indess, als ob das Alterthum der Gans nicht ausser allem Zweifel wäre.

Digitized by Google

Endlich zwei Unica: Eros auf einem Delphin stehend, das Gewand seiner Mutter auf der rechten Seite haltend bei der Dresdner (zweite Gruppe No. 3). Und Eros, wiederum rechts, sich fürchtend vor einem Seeungeheuer auf der andern Seite der Göttin, bei der giustinianischen (fünfte Gruppe No. 4). Stark a. a. O. p. 67 vergleicht damit das Relieffragment des Museo Chiaramonti (fünfte Gruppe No. 20), wo ebenfalls Eros und Seethier getrennt sind, aber ohne jene genrehafte Beziehung zu einander. — Wenn ausnahmsweise auch ein Pfeiler als symbolische Beigabe vorkommt, wie bei der Madrider (dritte Gruppe No. 10) oder der Pembroke'schen (ebenda No. 12), so möchte diess seinen Grund entweder in falscher Ergänzung (Madrider) oder in einer besonderen Auffassung der betreffenden Statuen haben, wonach sie vielleicht gar nicht diesem Kreis angehören. Die kleine Pembroke'sche ist ja ohnedem eher als Nymphe zu fassen.

Sechste Gruppe.

Zu diesen an die schamhafte Aphrodite sich anschliessenden und nur bisweilen in der Haltung des rechten Armes abweichenden Darstellungen kommen nun noch zwei Typen, die im Körpermotiv vielmehr der knidischen analog sind (rechtes Standbein, rechte Hand vor dem Schooss, linker Arm aufwärts gebogen), ihrem allgemeinen Charakter nach aber zu derselben Reihe von halbdrapierten Statuen gehören wie die bisherigen.

Zuerst ein in Beziehung auf die Arme zweifelhafter Typus, der wie es scheint nur noch in Einem, höchstens zwei Exemplaren vorliegt, einer nackten auf dem rechten Beine ruhenden Aphrodite, welche das sinkende Badetuch durch die zusammengedrückten Schenkel zu halten sucht.

Das einzig sichere Exemplar befindet sich im *britischen Museum* (abg. Clar. pl. 625. Anc. Marb. II. pl. 22. Spec. II. pl. 14. 15. vgl. Friederichs Bausteine No. 595). Es wurde gleich der Venus victrix desselben Museums (oben p. 178) durch G. Hamilton 1775 in Ostia gefunden und zwar in einem antiken Bade, circa 90 Cent. hoch. Die Arme sind ergänzt und der Kopf aufgesetzt, obwohl kein Grund, ihn mit Clarac wegen seiner Kleinheit für nicht zugehörig zu halten; doch ist er vielleicht zu sehr nach rechts geneigt. Das Haar, ohne Krobylos und herabfallende Stränge, ist drei Mal von einer Binde umwunden. Das Gesicht hat gelitten, die Nase ist unschön restauriert, der Mund flau; die Augen haben einen fast düstern Ausdruck. Bemerkenswerth sind die mit San-

dalen zierlich geschmückten Füsse[1]). In Beziehung auf die Arbeit erinnert sie ganz an die mit ihr zusammen gefundene Victrix und möchte als ein für Ostia gemachtes Werk wohl nachaugusteisch sein. Ob Hamilton das Richtige getroffen, als er sie mit dem Spiegel in der Linken restaurieren liess, muss dahingestellt bleiben. Die Rechte deckte den Schooss ohne das Gewand zu halten.

Als ungefähre Wiederholung kann dann noch eine *Neapler* Statuette in Frage kommen (abg. Overbeck Pomp. II. p. 152), wahrscheinlich identisch mit der auf einer Zeichnung Millin's beruhenden bei Clar. pl. 625, wo das Gewand ebenfalls durch die zusammengeschmiegten Beine gehalten wird, aber ohne dass es um das rechte herumgeschlagen ist wie bei der britischen. Sie stammt aus dem Venustempel zu Pompeji; ob das eigentliche Cultusbild, ist kaum mehr zu bestimmen. Unmöglich wäre es nicht, trotz ihrem menschlichen Charakter[2]). Die Arme sind neu (auf der Millin'schen Zeichnung fehlen sie ganz) und es fragt sich, ob ihre jetzige nach dem Vorbild der mediceischen gemachte Ergänzung wegen der Verschiedenheit des Standbeins nicht als unrichtig bezeichnet werden muss. Nach dem gewöhnlich befolgten Gesetze des Contraposto müsste eher die Rechte den Schooss gedeckt haben, sodass ein der vorigen Statue entsprechender Typus herauskäme[3]).

Für das Motiv des von den Schenkeln gehaltenen Gewandes ist ferner etwa die von Gerhard sogenannte Semele auf etruskischen *Spiegeln* zu vergleichen (Arch. Ztg. 1859. Tf. 132). Oder die *Spiegelgrifffigur* bei Gori Mus. Etr. I. Tf. 68 (als Nymphe Coronis bezeichnet).

Siebente Gruppe.

Deutlicher ist der Anschluss an das Körpermotiv der knidischen bei einem andern, durch die Gewandung freilich sehr modificierten Typus, der in letzterer Beziehung mit den in der zweiten Gruppe erwähnten

---

1) Sandalen kommen sonst bei dieser Reihe von Venusbildern, so viel ich sehe, bloss noch bei zwei unterwärts bekleideten *giustinianischen* Statuen vor (fünfte Gruppe No. 3 und 24), und auch hier wird im Text bei Clarac nichts davon gesagt, so dass man sich auf die Abbildungen verlassen muss. Schuhe sind bei der *Lyoner* Statuette (fünfte Gruppe No 28) angegeben.

2) Vgl. das *chiaramontische* Relief (oben fünfte Gruppe No. 20).

3) Allerdings wäre der Verstoss gegen den Contrapost nicht der einzige in seiner Art. Wir haben Ausnahmen bereits bei den nackten Statuen getroffen (oben p. 240) und ähnliche finden auch bei den halbdrapierten statt, vgl. den *venezianischen* Torso (erste Gruppe No. 4) und die gleich zu erwähnende Statue des *Louvre* (7. Gruppe No. 3), um von den kleinen Bronzen zu schweigen (z. B. fünfte Gruppe No. 32). Selbst innerhalb des Kreises der pompejanischen Venusbilder haben wir eine Analogie an der mit Mars zusammengestellten, auch sonst der unsrigen nahe verwandten auf dem bei der fünften Gruppe erwähnten *Wandgemälde* p. 264.

Statuen nahe verwandt ist: Aphrodite hält mit der Rechten ein Fransengewand vor dem Schooss, welches hinten herumgenommen und mit dem andern Ende über den vorgebogenen linken Arm geschlagen ist. Unter diesem Arm steht ein Erosknabe, der sich nach ihr emporstreckt, grösser, wenn er auf ebener Erde, kleiner, wenn er auf dem Kopf eines Delphins steht, und noch kleiner, wenn auch der Delphin einen Felsblock als Unterlage hat.

Diesen Typus zeigt:

1°. Die überlebensgrosse Statue des *pioclementinischen* Museums No. 43 (abg. Visc. Pio Clem. II. Tf. 52; Millin Gall. Myth. 44. 187; Clar. pl. 609), 2,02 M. hoch, mit ungebrochenem Kopf von porträtartigen Zügen und mit der Inschrift auf der Plinthe: Veneri felici sacrum, Sallustia Helpidus D. D., wahrscheinlich der Sallustia Barbia Orbiana, Gemahlin des Alexander Severus, von ihren Freigelassenen Sallustia und Helpidus geweiht[1]). Links ein grosser geflügelter Eros, der die Rechte emporstreckte. Die ganze Statue wohl erhalten; von der Göttin fehlt ausser Kleinigkeiten bloss die linke Hand, was des Attributes oder des Gestus wegen freilich sehr zu bedauern, vom Eros beide Arme. Die Arbeit ist für das dritte Jahrhundert nach Christo von ungewöhnlicher Sorgfalt. Fundort S. Croce in Gerusalemme.

2°. Eine pamfilische Statue, jetzt im *Palazzo Doria* zu Rom (Clar. pl. 626 A), von pentelischem Marmor, 1,09 M. hoch. Der Eros auf dem Kopf eines Delphins stehend, eine gesenkte Fackel in der Linken, 0,52 M. hoch. Kopf und linke Hand der Göttin, Gesicht und linker Arm des Eros neu. Ob sich Spuren von der auf den Delphin gesenkten Fackel, oder von dem auch von Eros berührten Alabastron in der Linken der Venus erhalten, wird nicht gesagt.

3°. Statue des *Louvre* (Kat. von Clar. No. 480. Fröhner No. 155; abg. Clar. pl. 344. 1353) aus Villa Borghese, von pentelischem Marmor, 1,38 M. hoch; auffallender Weise mit linkem Standbein. Neu sind der rechte Arm mit einem Gewandstückchen und die linke Hand. Der Erosknabe und das Seethier, auf dem er steht, fast ganz erhalten. Nur über das Attribut oder die Geberde des rechten erhobenen Armes kann man im Zweifel sein.

4°. Eine *Berliner* Statue (Kat. No. 8. Gerhard Berl. ant. Bildw. p. 35. No. 8), früher in der Rotonde, jetzt im siebenten Saal aufgestellt. Durch Bunsen in Rom erworben, daher wahrscheinlich identisch mit der camuccinischen bei Clar. pl. 614, obgleich die Angaben des letzteren mit der Beschreibung bei Gerhard nicht ganz übereinstimmen. Von

[1]) Die Inschrift bei Millin und bei Visconti.

griechischem Marmor, 1,78 M. hoch. Der Eros von gewöhnlicher Grösse, aber hoch auf einem geflügelten Seedrachen stehend, unter welchem noch ein kleiner Delphin bemerklich sein soll [1]). Vom rechten Arm der Göttin ist wahrscheinlich bloss das Mittelstück, vom linken die Hand nebst der Hälfte des Vorderarms neu, der letztere also von jeher aufgebogen. Ihr Kopf ist bemerkenswerth wegen des gleichmässig nach dem Scheitel aufgenommenen, durch keine Binde geschmückten Haares.

5°. Eine roh gearbeitete Statuette von Kyrene im *brit. Museum*, Vorhalle No. 75, ohne Kopf und Arme. Der auf einem Delphin stehende Eros ist reliefartig auf dem links herabfallenden, hier fransenlosen Gewand angebracht.

Bloss in der Hauptfigur schliessen sich diesem Typus an, indem der Eros entweder anders gebildet ist oder ganz fehlt:

6°. Eine *Neapler* Statue (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 308; abg. Clar. pl. 606 A), von Marmo grech., 4½ Palm hoch. Kopf und linker Unterarm neu; das Alte von sehr mittelmässiger Arbeit. Der neben ihr stehende Eros hält mit beiden Händen eine Muschel vor sich.

7°. Eine Statue der Sammlung *Barberini* (Clar. pl. 597), mit dem Apfel in der Linken restauriert; ohne Eros. Die Haare drei Mal von einer Binde umwunden und hinten lose aufgesteckt, doch möchte der Kopf modern sein.

8°. Der Beschreibung nach eine *Petersburger* (Kat. No. 20; unediert), 1718 durch Peter den Grossen in Rom angekauft, 1,53 M. hoch. Der linke Vorderarm, der sich jetzt auf einen Pfeiler stützt und ein Stück des Gewandes hält, ist neu, der Kopf aufgesetzt. Ohne Eros.

9°. Vermuthlich nach demselben Vorbild ist die unterlebensgrosse *chiaramontische* Statue zu ergänzen (Kat. No. 354; Clar. pl. 614. 1361), von griechischem Marmor, 1,07 M. hoch. Gegen alle Analogie und gegen die gewöhnlichen Compositionsgesetze hat sie beide Arme fast gleichmässig gesenkt, als ob sie im Begriff wäre, die Zipfel des von ihnen gehaltenen Gewandes über der Scham zu vereinigen. Allein die Arme sind neu und schon aus dem Faltenzug an der linken Seite lässt sich entnehmen, dass das Gewand hier weiter emporstieg und wie bei den vorigen Statuen über den Arm geschlagen war. In diesem Fall könnte ursprünglich wohl auch ein Eros zur Linken gestanden haben. Der Kopf ist nicht zugehörig.

10°. Ein *venezianischer* Torso (Kat. No. 29) ohne Kopf, rechten Arm und linken Vorderarm unterscheidet sich dadurch, dass das Ge-

---

[1]) Die Abbildung bei Clarac zeigt nichts von Flügeln oder von einem Delphin, dagegen einen Felsblock unter dem Seedrachen.

wand, statt von der Rechten gehalten zu werden, auf ein hohes Badegefäss fällt, ohne das rechte Bein zu bedecken. Ob der abgebrochene rechte Arm gesenkt war, ist nicht mehr zu sagen. Der linke ist, wie bei den bisherigen, aufgebogen und das Gewand darüber geschlagen. Links ein auf einem Delphin stehender (nicht liegender, wie es im Katalog heisst) Amor. 0,73 M. hoch.

11°. Torso der *Candelabergalerie* des Vaticans No. 32, ohne Zweifel identisch mit dem in der Beschreibung Roms II. 2. p. 3 erwähnten des Appartamento Borgia: Mittelstück einer weiblichen Figur von den Hüften bis unter die Kniee. Der rechte Schenkel vom Gewand bedeckt, und die Hand noch erhalten. Doch ist es vielleicht zu wenig, um die Hiehergehörigkeit des Torso mit Sicherheit zu beweisen.

12°. In der Drapierung abweichend und vereinzelt, aber, wenn meine Notizen richtig, im Körpermotiv übereinstimmend ein Torso des *brit. Museums*, Vorhalle No. 69. Aus dem Venustempel von Kyrene, ohne die Basis 57 Cent. hoch. Das Gewand ruht auf der linken Schulter und wird zugleich von dem linken aufgebogenen Arm gehalten. Dann geht es hinten herum, bedeckt das rechte Bein und den linken Oberschenkel; das Ende aber fällt wieder zurück, so dass das linke Unterbein sichtbar bleibt. Rechts war ein Eros, links wahrscheinlich ein Stütze.

13°. Eine Statue im *Palazzo Viscardi* zu Rom (abg. Clar. pl. 606 B. 1343 D), von lunensischem Marmor, 1,50 M. hoch, hat in ihrem jetzigen Zustande mit dem besprochenen Typus bloss noch das gemein, dass sie mit einem Ende des Gewandes die Mitte des Körpers deckt (aber von links her), das andere Ende wird von der Rechten hoch emporgehalten. Beide Arme sammt dem erhobenen Gewandzipfel sind jedoch ergänzt, und wenn man annehmen dürfte, dass der rechte etwas mehr gesenkt und der Gewandzipfel darüber geschlagen war, so käme man, abgesehen von den verkehrten Seiten, so ziemlich auf dasselbe Motiv wie bei den andern. Vom Delphin zu ihrer Linken ist nur ein kleines Schwanzstückchen alt. — Ist dagegen diese Restauration nicht zulässig, so würde in allen Beziehungen eine kleine Terracotta des *brit. Museums*, Schrank 57, wo nur das Beiwerk fehlt, mit der viscardischen Statue übereinstimmen. Ebenso wie es scheint eine *Würzburger* (Urlichs Verzeichniss p. 18. 9). Sie ist 21 Cent. hoch.

14°. Endlich ist ein *albanisches* Relief zu vergleichen (abg. bei Winckelm. Mon. ined. 82), wo indess das Gewand auch schon mehr auf der Schulter als auf dem Arme ruht und die Geberde der erhobenen Linken das Hauptmotiv zu sein scheint.

Diese sämmtlichen Statuen, mit Ausnahme etwa der zwei letzten (No. 12 und 13), können, was die allgemeine Stellung der Glieder und

die Anordnung des Gewandes betrifft, als Wiederholungen eines und desselben Urbilds angesehen werden. Zwar findet zwischen der pioclementinischen (No. 1), der pamfilischen (No. 2), der britischen (No. 5), der barberinischen (No. 7) und der Petersburger (No. 8) einerseits, der Berliner (No. 4), der Pariser (No. 3), der Neapler (No. 6), der chiaramontischen (No. 9) und der der Candelabergalerie (No. 11) andrerseits jener Unterschied in der Gewandanlage statt, den wir schon zu wiederholten Malen berührt haben, indem dort der Mantel von der Scham senkrecht herabfällt und das rechte Bein deckt, während er hier bloss mit einem Zipfel vor den Leib gezogen und meist wie vom Winde zurückgebauscht ist. Allein da ähnliche, fast eben so grosse Unterschiede innerhalb der beiden Halbgruppen vorkommen, so scheint diess mehr auf den Geschmacksrichtungen der reproducierenden Künstler als auf ursprünglichen Verschiedenheiten zu beruhen. — Auch der einstigen Beigabe eines Eros, obgleich er bei den vier letzten (No. 7—10) jetzt fehlt, möchte sich nirgends ein reelles Hinderniss entgegensetzen. Wo er erhalten, zeigt sich mit einer einzigen Ausnahme (No. 6) eine solche Uebereinstimmung in dem Wiedergeben des eigenthümlichen Verhältnisses zwischen Mutter und Söhnchen, dass an der Gemeinsamkeit des Originals nicht gezweifelt werden kann.

Das Verhältniss selbst ist seiner Bedeutung nach freilich unklar. Hinck (Annal. d. Inst. 1866. p. 90) meint, es sei Venus, den Eros der Waffen beraubend, und vergleicht eine andere Statue des *Louvre* (Clar. pl. 341. 1362), die wir aus Gründen der Composition bei den siegreichen Aphroditen aufgeführt haben (oben p. 177). Ihr Typus ist jedoch zu verschieden, als dass von ihr ein nothwendiger Rückschluss auf den unsrigen gemacht werden könnte. Wenn die Aphrodite des Louvre mit Eros schäkert — was überdiess noch zweifelhaft, da die ursprüngliche Zusammengehörigkeit des Eros zur Statue nicht erwiesen —, so ist diess offenbar hier nicht der Fall. Dazu stimmt weder die ruhige Haltung noch die Deckung des Schoosses mit der Rechten. — Ebensowenig ist abzusehen, was das Emporstrecken einer Fackel durch Eros, wie einige Restauratoren das Motiv gefasst haben, bedeuten sollte. Wir finden dieses Attribut in der Linken des Eros an der Pariser Statue No. 3 (ob auch an der pamfilischen No. 2?) durch antike Theile gesichert. Die emporgestreckte Rechte wird schwerlich eine zweite Fackel gehalten haben. Eher könnte man sich mit dem Alabastron befreunden, wie es an der pamfilischen (No. 2) und der Neapler (No. 6) ergänzt worden ist. Am wahrscheinlichsten aber ist die auf ein Gemmenbild gegründete Vermuthung von Friederichs [1],

[1]) Kleinere Kunst und Ind. p. 428. Anm.

dass Eros der neuerstandenen Göttin einen Spiegel vorhalte. Die Gemme befindet sich im Besitz der Frau Generalin von Gansauge in Berlin und soll genau mit dem Berliner Exemplare übereinstimmen[1]. Es wäre wünschenswerth zu erfahren, ob auch das Motiv des aufgebogenen Armes der Göttin dadurch endgiltig erklärt wird. Hier vielleicht wäre dann das Alabastron am Platze.

Ausser der Aehnlichkeit des Körpermotivs sind keine Spuren einer unmittelbaren Abhängigkeit von der knidischen Aphrodite ersichtlich. Kein einziger der erhaltenen Köpfe, so weit wir sie controlieren können, zeigt ihren Typus; es müsste denn bei der barberinischen (No. 7) der Fall sein, über welche uns alle authentischen Angaben fehlen. Die pioclementinische Statue (No. 1) ist Porträt und mit Stirnkrone versehen; die Pariser (No. 3) hat den Krobylos und reich herabfallende Schulterlocken; die Berliner endlich (No. 4) jene eigenthümliche Haartracht, die wir sonst eher bei Artemis treffen, aber ebenfalls wieder Schulterlocken, wie auch die erstgenannte und die pamfilische (No. 2).

Wenn daher im Einzelnen das Ursprüngliche nicht mehr überall herausgefunden werden kann, wie ja auch keine der aufgezählten Repliken in griechische Zeit hinaufreicht, so sind uns nichtsdestoweniger die Hauptzüge des zu Grunde liegenden Originals, namentlich seine Composition, durch dieselben in sehr bestimmter Weise erhalten, bestimmter als es bei den meisten übrigen Gruppen der Fall ist: Eine Zusammenstellung der Aphrodite mit Eros, wo dem letzteren nicht etwa bloss eine attributive Rolle zugetheilt ist, sondern wo derselbe lebensgross, d. h. in einem dem jüngeren Knabenalter entsprechenden Massstab gegeben und deutlich in eine dramatische Beziehung zu seiner Mutter gesetzt ist; er selbst zu ihrer Linken auf einem Seethier stehend, die Rechte (mit dem Spiegel?) emporgestreckt, in der Linken eine Fackel; Aphrodite dagegen in der oben besprochenen Weise drapiert, den Kopf etwas nach links gerichtet und den linken Arm, der das Ende des Gewandes trägt, halb aufgebogen, wie um dem Verlangen des Liebesgottes entgegen zu kommen.

Angesichts eines so entschieden ausgeprägten Typus, sollte man denken, würden wir nicht lange zweifelhaft sein können, wenn es sich darum handelte, seine Identität mit einer auch nur nothdürftig beschriebenen Statue zu constatieren. Es ist uns aber keine dergleichen überliefert, keine, die ausser dem allgemeinen Merkmal eines beigegebenen Eros einen greifbaren Charakterzug mit unserem Typus gemein hätte. Wenn Urlichs[2] die samothrakische Gruppe des Skopas (oben p. 13.

[1] Vgl. die oben (fünfte Gruppe p. 261) erwähnte Gemme bei Cades VII. K. 56.
[2] Skopas p. 105.

No. 2) vergleicht und ein ähnliches Verhältniss zwischen Mutter und Söhnchen auch hier voraussetzt, so beruht diess bloss auf dem Umstand, dass sie eben als Gruppe mit einem grösseren Schimmer von Wahrscheinlichkeit herbeigezogen werden kann, als andere Werke, wo die Beigabe eines Eros nicht berichtet ist. Doch ist auch dieser leise Schimmer trügerisch, indem der vorliegende schon etwas gesuchte und ganz im Stil der nachpraxitelischen Venusbilder gehaltene Typus nicht wohl mit Skopas in Verbindung gebracht werden kann.

Aphroditeköpfe mit dem Krobylos.

Von Aphroditeköpfen (aus Marmor), die dem Verfasser nur durch ungenügende Beschreibungen und Abbildungen bekannt sind, und die daher den einzelnen Typen nicht zugetheilt werden konnten, welche aber durch die Haarschleife über der Stirn das jüngere Aphroditeideal errathen lassen, mögen anhangsweise noch folgende genannt werden [1]. Sie gehören ohne Zweifel ihrer Mehrzahl nach ganz nackten oder leicht- und halbdrapierten Statuen an, am ehesten solchen mit der Schamgeberde:

1°. Im Museum des *Lateran* (Kat. von Benndorf und Schöne No. 122). Von griechischem Marmor, 0,30 M. hoch; mit Haarschleife, Band und Knoten.

2°. Im *Louvre* (Fröhner No. 170; abg. Clar. pl. 1105. 2794 E), auf moderner drapierter Büste von farbigem Alabaster; Nase und Hals ergänzt. 0,75 M. hoch. Die Aehnlichkeit mit der capitolinischen, die Fröhner hervorhebt, ist ziemlich gering.

3°. *Ebenda* (Kat. v. Clar. No. 416. Fröhner No. 166; abg. Clar. pl. 1105. 2794 B), etwas nach links gewandt, in der allgemeinen Anordnung der Haare der mediceischen entsprechend, jetzt auf eine drapierte Büste gesetzt. Ausserdem Nase, Oberlippe und Hals neu. 0,44 M. hoch.

4°. *Ebenda* (Kat. von Clar. No. 243. Fröhner No. 168), unterlebensgross.

5°. Im Museum zu *Toulouse* (Stark Städteleben p. 606), von griechischer Arbeit. »Etwas vor und nach links geneigt. Mit doppelter Haarfrisur, vorn gleich der mediceischen Venus, und den stark hinaufgezogenen hinteren Haartheilen. Die Augen lang gezogen, der Mund etwas geöffnet, nur die Nasenspitze verletzt.«

6°. In der Glyptothek zu *München* (Kat. von Brunn No. 139), in der Mitte stehend zwischen der capitolinischen und der mediceischen.

---

[1]) Es sind so zu sagen nur Beispiele, indem namentlich die meist schlecht katalogisierten italienischen Museen unberücksichtigt blieben.

Digitized by Google

Mit vollerem Krobylos als die letztere und die Haare etwas tiefer im Nacken aufgebunden. Ohne besonderes Verdienst, 0,39 M.

7°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner No. 149), mit grossem Korymbos. 1′ 4″ hoch.

8°. *Ebenda* (No. 210 b), feiner Kopf. 11″ hoch.

9°. In *Petersburg* (im allgemeinen Kat. der Ermitage von 1860, p. 62. No. 351; im Katalog von Guédéonow, wie es scheint, nicht verzeichnet).

Eine zweifelhafte Venus ist

10°. Der Kolossalkopf von Cumä, jetzt in der Glyptothek zu *München* (Katalog von Brunn No. 110. Unediert). Der Obertheil des Schädels und Einiges am Profil ergänzt. Brunn, in der Voraussetzung, dass er mit dem Krobylos zu ergänzen, nimmt ihn für Aphrodite, worauf der verschwimmende Ausdruck der Augen hindeute; auch die Wendung des Hauptes (allerdings nach rechts) könnte diese Annahme unterstützen. Indess haben sowohl die grossartigen Formen als die Anordnung des Haares, z. B. der auffallend kleine Knoten am Hinterkopf, etwas dem Aphroditecharakter Fremdes. Kinkel (Gypsabg. des Polytechnicums p. 161. No. 154) vermuthet ein griechisches Porträt. 0,62 M. hoch.

XVI. CAPITEL.

Leichtdrapierte Aphroditefiguren ohne Schamgeberde.

Der Typus der unterwärts verhüllten Aphrodite mit der Schamgeberde, zumal diejenigen Modificationen desselben, wo die rechte Hand gegen den Kopf erhoben ist [1]), hätten uns unmittelbar zu den ganz ähnlich drapierten hinüberleiten können, welche beide Hände zum Auspressen oder zum Schmücken der Haare erheben. Allein erstens sind diese letzteren Motive in ihrer Art gerade so bedeutend wie das der Schamgeberde, und dürfen nicht je nach der damit verbundenen Gewandung hier oder dort eingereiht werden, sondern sie bezeichnen eine ganz neue Classe von Venusbildern, theils nackten, theils bekleideten, die nothwendig im Zusammenhang mit einander betrachtet werden müssen. Und sodann giebt es eine Anzahl von Statuen, die zwar ebensowenig mehr das Motiv der schamhaften zeigen, die aber den halbdrapierten

[1]) Cap. 15, dritte Gruppe No. 8 ff., fünfte Gruppe No. 23 ff.

derselben doch noch um einen Grad näher stehen als jene, insofern auch bei ihnen meist noch eine Beziehung der Hände zum Gewande stattfindet.

Wir betrachten also vorher noch die mit ihrem Gewand beschäftigten, sowie ein paar analoge Statuen, bei denen das Gewandmotiv besonders charakteristisch ist. Sie in ähnliche bestimmt von einander getrennte Gruppen einzutheilen wie die bisherigen, ist wegen der Verschiedenheit der Stellung und der dadurch entstehenden Kreuzung der Motive nicht wohl möglich. Nur im Allgemeinen kann gesagt werden, dass es sich bald um einen shawlartigen Umwurf des Gewandes, bald um ein Ausspannen desselben hinter dem Rücken, bald um eine den linken Arm und das rechte Bein verhüllende Drapierung handelt; ebenso aber, was das Körpermotiv betrifft, bald um frei stehende Figuren, bald um solche, die mit der rechten Hand auf einen niedrigen Pfeiler lehnen. Dieser letztere Unterschied als der greifbarste und bestimmteste mag zunächst unsere Anordnung bedingen. Ein hinsichtlich der Stellung zweifelhaftes, übrigens auch in jeder anderen Beziehung vereinzelt dastehendes Denkmal kann nachträglich besprochen werden.

a. Freistehende Figuren.

Zunächst solche mit linkem Standbein, und deren Drapierung hauptsächlich nur die Rückseite und etwa noch die das Gewand haltenden Arme betrifft, während die Vorderseite nackt bleibt.

Dahin gehört vielleicht die jetzt als Venus pudica ergänzte *Florentiner* Statue (abg. Clar. pl. 606; vgl. oben p. 252). Sie hat das Gewand von hinten her über beide Arme geschlagen, doch so, dass der ganze Vordertheil des Körpers und der Rücken bis über die Hinterbacken herab frei bleiben. Der Kopf mit übergrossem, der Hauptsache nach altem Krobylos ist aufgesetzt. Beide Arme vom Deltoides an sammt den drüber hängenden Zipfeln, sowie die Füsse bis über die Knöchel hinauf sind neu, und die jetzige Restauration macht keinen ganz befriedigenden Eindruck. Früher war sie mit dem Apfel in der Rechten und mit anderem Kopf ergänzt, und so ist sie bei Gori Mus. Flor. und darnach bei Clarac[1]) pl. 597 abgebildet. Aber es ist gar wohl möglich, dass auch die Linke nicht den Schooss deckte, sondern in irgend einer Weise mit dem Gewand beschäftigt war. In der Vorderansicht, auf welche die Statue berechnet (vgl. H. Meyer in der Amalthea I. p. 288),

---

[1]) Der sie wie auch Stark (Unedierte Venusstatuen 1860, p. 54) für ein zweites Exemplar dieses Typus nimmt.

Digitized by Google

scheint die Profillinie des Körpers weder auf der rechten noch auf der linken Seite durch das Motiv der Arme unterbrochen gewesen zu sein. Die Arbeit ist aus guter römischer Zeit. 1,83 M. hoch.

Wenn die Bedenken gegen ihre jetzige Restauration begründet sind, und die Hände wirklich in einer Beziehung zum Gewande standen, so möchte sie am ehesten mit einer kleinen *Lyoner* Bronze zusammenzustellen sein (Comarmond Descript. No. 86; abg. ebenda pl. 10), welche das Mäntelchen in ähnlicher Weise von hinten über die Arme geschlagen hat. Von diesen selbst ist der rechte leicht vorgestreckt (die Hand fehlt), der linke, mit einem Zipfel des Gewandes in der Hand, beinahe gesenkt.

Verwandt ferner ein paar Figuren, welche das Motiv der Genetrix des Arkesilaos, nur ohne Chitonbekleidung, wiedergeben: ebenfalls auf linkem Standbein, rechts das Gewand über die Schulter herüberziehend. So

Eine *Dresdner* Statuette von Marmor (im Kat. von Hettner, so viel ich sehe, nicht verzeichnet; abg. Clar. pl. 625). Als ergänzt wird bloss der rechte Arm mit dem emporgehaltenen Gewandzipfel angegeben; doch ist auch der Apfel in der anderen Hand schwerlich antik. Links ein Delphin, der eine Muschel verschlingt. 2 Fuss hoch [1].

Eine in mehrfachen Exemplaren vorkommende mit einem Panisken gruppierte Terracottenfigur, des letzteren Umstandes halber von lasciver Nebenbeziehung. Der glatzköpfige Panisk, etwa halbsogross wie Venus, steht zu ihrer Linken und greift an ihre Scham. Sie selbst hat die Linke auf dessen Schulter gelegt und zieht mit der Rechten das Gewand herüber. Abgebildet ist eine solche bei *Biardot* Terres cuites Tf. IX. 2. Zwei ähnliche befanden sich nach Panofka (Arch. Ztg. 1848, p. 300) in den ehemaligen Sammlungen *Gargiulo* und *Blacas*, die eine davon vielleicht identisch mit der Biardot'schen. Auch unter der »lasciven Gruppe einer nackten Venus und eines ithyphallischen Silens« im Antiquarium zu *München* (Führer p. 53) scheint diese Darstellung verstanden zu sein.

In Terracotten erscheint aber der Typus der Dresdner Statuette gewöhnlich in der Art modificiert, dass das Gewand über das rechte Bein geschlagen ist, z. B. bei einer Figur im Antiquarium zu *Basel*, circa 16 Cent. hoch; bei einer *athenischen* (Kekulé im Bullet. d. Inst. 1868, p. 54. No. 21), 21 Cent. hoch [2]; wahrscheinlich auch bei einer *Wiener* (Kat. von Sacken und Kenner p. 253. B. 69), obgleich es hier nicht ausdrücklich gesagt wird. Sie breiten mit der erhobenen Rechten

[1]) Vgl. die winzige Figur auf der Dypticha zu *Sens* (abg. Millin Gall. myth. 34. 121), mit hinter sich ausgespanntem Mantel, in einer sie ganz umrahmenden Muschel stehend.

[2]) Nackte Aphroditen kommen sonst nach Kekulé unter den athenischen Denkmälern sehr selten vor.

und der gesenkten Linken das Gewand hinter sich aus, das (wenigstens bei der Basler Figur) schleierartig über den bediademten Kopf herabfällt[1]).

Ebendiesen Charakter leichter Verhüllung hat das Gewand bei folgenden meist auf dem rechten Bein ruhenden Figuren:

Kleine, 1847 im Piräus ausgegrabene Marmorstatuette, jetzt im Besitz von Herrn *Rangabé* in Athen (abg. Annal. 1849. Tav. d'agg. E), circa $1^1/_2{}'$ hoch. Kopf und linker Arm sind verloren, und desswegen das Gewandmotiv nicht klar. Der über den Rücken hängende Mantel bedeckt das rechte Bein und wird durch die zusammengeschmiegten Schenkel gehalten. Hinten aber ist er heraufgezogen, wahrscheinlich bis über den Kopf, den er schleierartig deckte. Der rechte Vorderarm ist aufwärts gebogen und auf das an der Schulter herabgehende Gewandstück gelegt; der (abgebrochene) linke scheint den Mantel emporgehoben zu haben. Trotz der mittelmässigen und späten Arbeit weist die Erfindung und Composition auf eine bessere Zeit. Nach der Vermuthung des Besitzers eine verkleinerte Copie des Cultusbildes, welches in dem von Konon 394 v. Chr. im Piräus erbauten Tempel der Aphrodite stand (siehe Annal. 1849, p. 165 und 169). Ueber das Cultusbild selbst und seinen Meister wissen wir nichts.

Thonfigur in *Karlsruhe* (Fröhner Verz. No. 382; abg. Walz Polychromie d. ant. Sculpt. Tf. III. 3). Sie zieht mit der Linken das Gewand hinter der Schulter empor und verhüllt mit der Rechten das eine Bein. 15 Cent. hoch. Ursprünglich ohne Eros.

Ein von der Rangabé'schen Statuette nur sehr wenig abweichender Typus liegt in ein paar Terracottenfragmenten des *Louvre* vor[2]), namentlich in einer circa 30 Centimeter hohen Figur, wo das vom Kopf fallende Gewand die ganze Gestalt wie einen Hintergrund umrahmt, ohne freilich einen Theil der Vorderseite zu bedecken; die aufgebogene Rechte ebenfalls den Schleier haltend, die Linke aber eingehüllt und in die Seite gestützt. Rechtes Standbein mit ziemlich ausladender Hüfte; der Kopf fehlt. Das Motiv der Rechten ist etwas deutlicher in dem daneben liegenden Fragment eines andern Exemplars zu erkennen.

Auch die ihre Haarflechten emporhaltende Figur auf einem Elfenbeinkistchen des *britischen Museums* (s. Cap. 17 a. No. 41) hat im Ganzen einen analogen Charakter.

Indess mehr Vergleichungspunkte vielleicht als irgend eine Aphroditedarstellung zeigt der pamfilische, jetzt in Pal. Doria stehende Herm-

---

[1]) Vgl. p. 106 unten.

[2]) Sie waren 1869 in einem runden Glastisch des kleinen Terracottensaales ausgestellt.

aphrodit (abg. Clar. pl. 667. 1548 B); nur ruht er auf dem linken Bein. Kopf, Arme und Vieles vom Gewand ist neu.

Bei einem Torso von *Mantua*, der allerdings auf eine Nymphe gedeutet wird (schlecht abgebildet bei Labus Mus. di Mantova III. 55), ist das Gewand um den gesenkten linken Arm gewickelt und dann hinten herum über das rechte Bein geschlagen, aber nur den unteren Theil desselben bedeckend. Der Kopf, der rechte Arm und die Beine von den Knieen an fehlen. Die Figur ist etwas nach links vorgebeugt und ruht auf dem rechten Bein. Ueber ihre Deutung lässt sich nicht endgiltig entscheiden. Doch giebt es unter den Werken der Kleinkunst einige ziemlich übereinstimmende Venusdarstellungen.

So die vollständig erhaltene Figur einer Haarnadel aus einem *chiusinischen* Grab (abg. Mus. Chiusino I. Tf. 75), ebenfalls mit rechtem Standbein. Ein Ende des Gewandes deckt die linke Schulter und den halb in die Seite gestützten Arm; das andere wird von der gesenkten Rechten wie bei der Karlsruher Terracotta über das rechte Bein geschlagen. Der Abbildung nach von freiem Stil, aber unbedeutender Arbeit.

Aehnlich drapiert bei linkem Standbein eine Terracotta von Kertsch in der *Ermitage* zu Petersburg (abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. LXXII. 8). Kopf, rechter Arm und linker Vorderarm fehlen; der rechte war erhoben. Das (gezackte) Halsband und der Delphin zur Linken weisen deutlich auf Venus [1]).

b. Auf die rechte Hand gestützte Figuren[2]).

An die Spitze einer zweiten Reihe stellen wir einen lebens- oder überlebensgrossen Marmortorso von *Neapel* (ungenügend abgebildet auf dem Titelblatt des IV. Bandes des Museo borbonico, Gypsabguss in Berlin, vgl. Friederichs Bausteine No. 586), der zugleich in künstlerischer Beziehung einen sehr bedeutenden Rang einnimmt [3]). Aphrodite auf

[1]) Hier mag auch auf die nicht ganz gewöhnliche Reliefdarstellung eines römischen Altars im Hof der Universität zu *Turin* aufmerksam gemacht werden: Eine nackte weibliche Figur mit seitwärts ausgestreckten Armen, das rechte Bein von einem zwischen die Scham gesteckten Gewand bedeckt. Rechts zu ihrer Seite ein Seewesen, links ein löwenartiges Thier, vor welchem ein Alabastron. Vom Kopf der weiblichen Figur ist leider wenig mehr zu sehen; doch wird durch das Seewesen und durch die Art ihrer Drapierung die Venusbedeutung ziemlich nahe gelegt, zumal da auf einer Seite des Altars die Flucht des Aeneas dargestellt ist. Die Inschrift auf der Hinterseite ist bei der gegenwärtigen Aufstellung nicht zu lesen.

[2]) Vgl. Cap. 22 f.

[3]) Er ist, wie ich aus dem Reisehandbuch von Gsell-Fels sehe, jetzt endlich zu Ehren gezogen und im Hauptcorridor aufgestellt worden, nachdem er lange Zeit so viel als unsichtbar war.

Digitized by Google

dem linken Beine ruhend, mit stark dahin ausladender Hüfte, stützt sich auf die gesenkte Rechte. Der Unterarm und die Stütze sind leider nicht mehr vorhanden, ausserdem fehlen der Kopf, der linke Arm, welcher dem Ansatz nach seitwärts ausgestreckt war, und die Beine von den Knieen an. Hinten links das Bruchstück eines herabfallenden Gewandes, welches mit dem linken Arm in einer Beziehung gestanden zu haben scheint.

Friederichs glaubt das ursprüngliche Motiv in der Darstellung einer mehrfach vorhandenen *Glaspaste* nachgewiesen zu haben. Zwei noch nicht katalogisierte Exemplare davon befinden sich im Berliner Antiquarium (die eine vom Grafen Ingenheim herstammende abg. bei Gerhard Venere Proserpina, Fiesole 1826, 31. Vgl. Cades Impr. VII. K. 28. Arch. Anz. 1866, p. 238 unten), eine dritte im britischen Museum. Sie zeigen eine nackte Venus im 3/4 Profil nach links, mit der aufgebogenen Linken ein Gewand haltend, dessen anderes Ende durch die auf einen niedrigen Pfeiler gestützte Rechte festgehalten wird, so dass es den Hintergrund bildet, von welchem sich die Körperformen der Göttin abheben. Links vor ihr steht ein weitbauchiges Wassergefäss; auf dem Pfeiler das Idol eines bärtigen Bacchus mit Thyrsusstab. Von der der Idee nach sehr verwandten knidischen unterscheidet sie sich hauptsächlich nur durch das veränderte Motiv der Rechten (Aufstützen statt Schamgeberde) und die dadurch veranlasste Vertauschung des Standbeines.

Was nun die Beziehung zwischen der Pastenfigur und dem Marmortorso betrifft, so stimmt der aufgestützte rechte Arm, die dadurch verschobene Schulterhöhe sammt der ausladenden linken Hüfte, kurz die ganze Körperstellung beiderseits vollkommen mit einander überein; nicht so der linke Arm und das Gewand. Einer mir vorliegenden Zeichnung nach weist der Ansatz des linken Armes auf eine fast horizontal hinausstehende Richtung. Derselbe muss also erhoben gewesen sein, womit ein blosses Sinkenlassen des Gewandes nicht mehr vereinbar. Ich kann mir als passende Ergänzung nur zweierlei denken: entweder ein Herüberziehen des Mantels über den linken Oberarm, oder ein Einstützen des linken Armes in die Seite mit drübergeschlagenem Gewande. Das erstere empfiehlt sich, weil damit am ehesten die horizontale Richtung des Oberarmes erklärt wird; das letztere, weil es besser zu der auswärts gehenden Richtung des Gewandfragments stimmt, und weil dieses Motiv grade in Verbindung mit der aufgestützten rechten Hand auch sonst bei Venusstatuen vorkommt[1]). In beiden Fällen würde sich der Torso wesentlich von der Pastenfigur unterscheiden. Dazu kommt,

[1]) Siehe die *venezianische* Statue (p 281).

dass die Ausspannung des Gewandes, wie sie uns auf der Glaspaste entgegen tritt, und wie sie fast nothwendig mit dem hier dargestellten Motiv verbunden ist, von vornherein mehr für den Reliefstil als für ein Rundwerk erfunden scheint [1]).

Indem wir daher nicht umhin können, die Identität der Motive zu bezweifeln, ist immerhin die Verwandtschaft beider unter sich und mit der knidischen Venus anzuerkennen. Trotz dem Mangel der Schamgeberde ist die Auffassung so keusch und edel, die ganze Erscheinung so ungesucht und noch so wenig berührt von dem koketten Hauch mancher späteren Venusbilder, dass man Friederichs wohl beistimmen mag, wenn er ihren Ursprung in die zunächst auf Praxiteles folgende Zeit setzt. Der Torso selbst wird von den Künstlern ausserordentlich geschätzt und gilt mit Recht für ein griechisches Originalwerk.

Eigentliche Repliken sind mir keine bekannt. Am ehesten lässt sich mit der Glaspaste eine hübsche, circa 24 Cent. hohe Terracottenfigur des *britischen Museums* vergleichen, wo wenigstens das Motiv der das Gewand haltenden Linken noch beibehalten. Das Gewand ist dann hinten herum über das rechte Bein geschlagen und bedeckt zugleich den Pfeiler, auf den die gesenkte Rechte sich stützt. Sie trägt reiches, zum Krobylos aufgestecktes Haar [2]).

Bei umgetauschten Seiten erinnert auch die ganz bekleidete *Pariser* Statuette (oben p. 100. No. 2) an dieses Motiv.

Eine kleine *Würzburger* Gruppe (Verz. von Urlichs, Marmorwerke No. 31) ist zu kurz beschrieben und vielleicht zu schlecht erhalten (bloss die untere Halbfigur), als dass ihre Hiehergehörigkeit genau bestimmt werden könnte. Sie scheint ihr Gewand abzulegen, wobei ihr ein (jetzt grösstentheils verschwundener) Eros behilflich ist.

Schon einen merklich verschiedenen Charakter hat eine Marmorstatuette zu *Venedig* (Kat. No. 130; Clar. pl. 607), in deren Zügen und hoher Haartour man Julia, die Tochter des Titus, erkennen will. Während ihre Körperstellung noch ganz den erhaltenen Theilen des Neapler Torso, ihr Gewandumwurf so ziemlich der ebengenannten Terracotta

---

1) Doch gieng man allerdings auch in Rundwerken darin ziemlich weit, wie u. a. der Apoll von Belvedere beweist, oder um ein im Motiv verwandteres Beispiel anzuführen, die in Kärnthen gefundene Hermaphroditen-Statue (abg. bei Jabornegg-Altenfels, Kärnthens römische Alterthümer 1870). Der Mantel ist hinter dem Rücken des völlig nackt stehenden Hermaphroditen ausgebreitet, mit dem einen Zipfel auf der linken Schulter und einem links stehenden Pfeiler haftend. Das andere Ende wurde, wie es scheint, von der Rechten etwas entfernt vom Leib gehalten. Kopf und grösster Theil der Arme fehlen. Die Statue ist beiläufig wieder ein Beweis, wie sehr der Hermaphroditentypus von dem der Aphrodite abhängig; wären nicht die Geschlechtstheile sichtbar, man könnte die Statue für Aphrodite nehmen.

2) Ganz so ist eine Bacchantin auf dem Münchener Sarkophag (Brunn No. 100; abg. Denkm. d. a. Kst. II. 422) dargestellt.

entspricht, finden wir hier an der Stelle des emporgehaltenen linken Armes das Einstützen desselben in die linke Seite. Der bereits von der Schulter herabgeglittene Mantel wird dadurch am Fallen verhindert, wie er auch unterwärts nur nothdürftig von dem gebogenen Spielbein gehalten wird. Die linke Hüfte bleibt bis weit hinab entblösst[1]. 0,99 M. hoch.

Ebenda (Kat. No. 172) eine in Haltung und Drapierung übereinstimmende Statuette, bei welcher das Gewand auf dem vorgestreckten (statt eingestützten) linken Arm ruht. Ein am Pfeiler erhaltener Flügel zeugt von der einstigen Beigabe eines Eros. 0,50 M. hoch.

Und hier mag auch die (mit Unrecht für Venus genommene) Marmorfigur der Sammlung *Pembroke* (Clar. pl. 594) erwähnt werden, die zwar nicht mit der Hand, sondern mit dem Ellenbogen auf einen Pfeiler lehnt, also genau genommen nicht zu dieser Classe gehört, dennoch aber wegen der Einstützung des linken Armes und der Verhüllung des rechten Beines am ehesten an die venezianische Julia (p. 281) sich anschliesst. Am Pfeiler befindet sich noch das Giessgefäss, welches einst die rechte Hand gehalten, woraus hervorgeht, dass wir es wahrscheinlich mit einer Brunnennymphe zu thun haben. Die Anordnung des Gewandes — ein Zipfel ruht auf dem linken Arm, das andere Ende ist von rechts her zwischen die Schenkel gesteckt — erinnert an einen früher (Cap. 15, dritte Gruppe) behandelten Typus der schamhaften Venus, wo dieselbe allerdings besser motiviert war. 1,25 M. hoch[2].

c. Die sogenannte Psyche von Capua.

Im Museum von *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 203; abg. Clar. pl. 649, besser Gerhard Ant. Bildw. Tf. 62. 1 und Millingen Anc. uned. Mon. II. 8) befindet sich bekanntlich jener räthselhafte, im Amphitheater von Capua gefundene Torso, dessen Bedeutung und Ergänzung noch mehr als die der melischen Aphrodite zu einer crux der Archäologen geworden ist, schon desswegen mehr, weil er aufs willkürlichste überarbeitet und bereits im Alterthum zum Zweck von Restaurationsversuchen misshandelt worden ist[3].

Dass er dem Kreis der Aphrodite angehöre, wird ziemlich allgemein zugegeben. Die Formen des Antlitzes erinnern trotz der grösseren

---

[1]) Vgl. die ähnlich drapierten und eingestützten Terracottenfiguren mit gekreuzten Beinen, die wir bei der siegreichen Aphrodite (p. 188) aufgeführt haben.

[2]) Für die Haltung des eingestemmten Armes sind die im 24. Capitel aufgeführten Typen zu vergleichen.

[3]) S. E. Wolff in den Annalen d. Inst. 1833, p. 132 ff.

Jugendlichkeit unläugbar an die der melischen Statue und können nur Aphrodite oder ein mit ihr verwandtes, von ihrem Typus abgeleitetes Wesen darstellen und zwar schwerlich die mädchenhafte Psyche, auf die man durch zwei angeblich für Flügel bestimmte Löcher am Rücken geführt worden ist. Denn dieselben befinden sich beide an der rechten Schulter, während die linke vom Gewande bedeckt ist. Existierte nichts als der Kopf, man hätte sich vielleicht längst auf den Namen der Liebesgöttin geeinigt; auf sie weist auch am ehesten das am rechten Arm befindliche Armband. — Dieser Bezeichnung scheint nun aber die eigenthümliche Haltung und Drapierung, für welche man unter den Aphroditedarstellungen vergebens nach Analogieen sucht, zu widersprechen. Das Haupt ist seitwärts rechts zur Erde gesenkt; nicht in jener leisen kaum merklichen Weise, wie es bei manchen Repliken der Venus pudica (meist linkshin) der Fall ist, als Ausdruck theils zaghafter Schutzbedürftigkeit theils sehnsüchtigen Verlangens, sondern er ist über den Körper vorgebeugt, wie auf einen ganz nahen, fast unmittelbar zu ihren Füssen befindlichen Gegenstand blickend. Der Oberkörper ist nur zu zwei Drittheilen entblösst, indem das Gewand von der rechten Hüfte nach der linken Schulter hinaufgeht und hier unter der Achselhöhle durchgesteckt wieder mit einem kleinen Zipfel herüberhängt. Die linke Hüfte und die Beine waren ohne Zweifel vollständig vom Gewande bedeckt. — Freilich fehlt es nicht nur im Kreis der Venus sondern unter den Antiken überhaupt an Analogieen; denn diejenigen, die man herbeigezogen, halten bei genauerer Betrachtung nicht Stich. Ueber Panofka's Deutung auf eine der Chariten, mit Zugrundlegung eines pompejanischen Wandgemäldes liegt kein näherer Nachweis vor (siehe Arch. Anz. 1858, p. 193). Kekulé hat die Figur nach Gemmenbildern als eine von Eros gepeinigte Psyche, deren Arme auf den Rücken gebunden, zu erklären versucht (Annal. d. Inst. 1864, p. 144 ff.). Ich glaube, die Richtung der Arme, soweit sie erhalten, spricht entschieden dagegen, auch wenn man sich über die sonstigen Unterschiede zwischen den Gemmen und dem Marmor mit Kekulé hinwegsetzen wollte [1]). Innerhalb des Aphroditekreises dachte Stark (Unedierte Venusstatuen 1860, p. 91) an das Motiv der Sandalenlöserin, das wenigstens die starke Verschiebung der Schultern erklären würde [2]). Ob dann die linke Hand den Gewand-

[1]) Das Gewandmotiv aber wird durch die Gruppe des Perseus und der Andromeda zu Hannover (publ. in einem Programm von K. Fr. Hermann: Perseus und Andromeda, 1851) keineswegs erklärt, wie Kekulé nachträglich in der Hebe p. 61. Anm. 1 bemerkt, indem hier und in der Dresdner Wiederholung dieses Typus (Clar. pl. 601. 1320) das Gewand auf der linken Schulter geheftet ist.

[2]) Doch könnte es sich nur um den heraufgezogenen linken Fuss handeln, nicht, wie es bei Stark heisst, um den rechten, welcher dem Standbein angehört.

Digitized by Google

zipfel emporgehoben (E. Wolff, Stark), oder, da der Oberarm vielleicht etwas anders sass, sich auf einen niedrigen Pfeiler gestützt, wäre wieder eine andere Frage. In letzterem Fall käme man ungefähr zu dem Motiv, welches bei sitzender Stellung eine ebenfalls in *Neapel* befindliche Venus(?)statue zeigt (abg. Clar. pl. 603. 1328; vgl. unten Cap. 25 a). Will man dagegen für die Linke an der Hebung des Gewandzipfels festhalten, so wäre eine stehende *giustinianische* Figur (Clar. pl. 625) zu vergleichen, welche trotz der Verschiedenheit des Standbeins vielleicht noch die meiste Analogie mit unserm Torso hat. Auch hier ist das Haupt nach rechts abwärts gesenkt, auch hier läuft das Gewand schärpenartig von der rechten Hüfte zur linken Schulter; die Rechte ist an den Schenkel gelegt, die Linke emporgebogen wie um das Gewand zu fassen; zu ihren Füssen ein Wassergefäss und ein Delphin. Indessen Arme, Unterbeine und Kopf sind restauriert und die Draperie in ihrer gegenwärtigen Anordnung zu verdächtig, als dass auf diese Statue der mindeste Verlass. Zudem liegt in dem capuanischen Torso noch ein besonderes Moment, welches alle die aufgezählten Möglichkeiten höchst unwahrscheinlich macht. Die Senkung des Hauptes mit seinem sinnenden, fast melancholischen Zug, kann nicht wohl einem an sich gleichgiltigen Genremotiv zum Ausdruck gedient haben — bei der Sandalenlöserin ist der Kopf im Durchschnitt gar nicht besonders gesenkt —, sondern deutet vielmehr auf eine Bewegung des Gemüthes und der Seele. Auch Stark hat diess empfunden, wenn er (freilich im Widerspruch mit seiner nachherigen Erklärung) den Torso mit der ihre Haare auspressenden und sehnsüchtig auf den Wasserspiegel blickenden pompejanischen Statuette zusammenstellt. Hoffen wir, dass es noch gelingen werde, den Charakter dieser Sehnsucht oder Wehmuth, vielleicht durch Gruppierung mit Eros, genauer zu bestimmen. Es wäre ein schöner Triumph für die Archäologie, die so oft das demüthige Geständniss des Nichtwissens abzulegen hat.

XVII. CAPITEL.

Die ihre Haare auspressende Aphrodite (Anadyomene).

Wenn wir bisher, abgesehen von den nicht sehr zahlreichen im letzten Capitel besprochenen Denkmälern, das Grundmotiv der ins Bad oder aus dem Bade steigenden Venusbilder in dem bald stärkeren, bald schwächeren Ausdruck natürlicher Schamhaftigkeit gefunden haben, so

steht ihnen nun eine andere Classe gegenüber, wo die Beziehung zum Bade zwar eine eben so ausgesprochene, ja oft noch deutlichere, das Motiv der Hände und des Körpers aber und folglich auch die künstlerische Idee eine total verschiedene ist; wir meinen diejenigen Darstellungen, welche uns die Göttin der Schönheit mit ihrer Toilette beschäftigt zeigen.

Vor Allem treffen wir hier die Aphrodite Anadyomene, die eben den Fluthen entstiegene Göttin, welche das Wasser aus den noch triefenden Haaren presst; zunächst natürlich nackt, eben dieselbe aber auch mit um den Unterkörper geschürztem Gewand; sodann Aphrodite in einem etwas späteren Moment, nicht mehr mit dem Trocknen und Auspressen, sondern mit dem Ordnen, Binden und Salben des Haares beschäftigt, auch diese bald nackt, bald unterwärts bekleidet; endlich die geschmückte Göttin, die mit wohlgefälligem Blick ihre vollendete Toilette im Spiegel betrachtet.

Je nachdem mehr die allgemeine Composition oder das sachliche Motiv zur Richtschnur genommen wird, zerfallen diese Darstellungen in zwei verschiedene Gruppen; nach der Composition in nackte und halbverhüllte, nach dem Gegenstand in solche, die ihre Haare auspressen, und solche, die sich schmücken. Der letztere Unterschied ist der bedeutsamere, intensivere; er erlaubt aber wegen der allmähligen Uebergänge des einen Motivs ins andere und wegen der Verstümmelungen der Marmorstatuen keine strenge Scheidung der Denkmäler. Nichtsdestoweniger, da er auf einer ursprünglichen Verschiedenheit des künstlerischen Gedankens beruht, während das Hinzutreten des Gewandes vielleicht nur als eine Modification des nackten Typus anzusehen ist, wollen wir versuchen, denselben unsrer Anordnung zu Grunde zu legen.

a. Die nackte Anadyomene.

Von dem durch das Werk des Apelles (s. oben p. 17) so berühmt gewordenen Motiv der nackt aus den Fluthen steigenden, mit beiden Händen den Schaum des Meeres aus ihren Haaren drückenden Aphrodite giebt es keine künstlerisch hervorragenden Statuen, welche uns den Massstab für die Schönheiten des Urbilds an die Hand geben könnten, wohl aber zahlreiche Werke der Kleinkunst, welche wenigstens auf die Bedeutung des Originals und die Beliebtheit des Motivs einen Schluss erlauben, obgleich immerhin grosse Vorsicht bei solchen Rückschlüssen geboten ist. Es ist doch vielleicht nicht zufällig, dass so wenig eigentlich statuarische Werke dieser Art vorhanden sind. Ein Berichterstatter des arch. Anzeigers (1858. p. 168) meint: In Darstellungen

grösseren Massstabs sei Venus nie mit beiden Händen zugleich beschäftigt, sondern immer bestrebt, die Züchtigkeit zu wahren. Etwas weniger kategorisch ausgedrückt, hat diess seine unbestreitbare Wahrheit.

Folgendes sind die hiehergehörigen Marmorwerke:

1°. In der Sammlung *Torlonia* (Clar. pl. 622 B): Venus oder eine Römerin unter ihrem Bilde, mit aufgelösten Haaren, welche in reicher Fülle auf die Brüste herabfallen. Ihr Kopf ist wie trauernd nach der linken Seite geneigt. Er soll nie vom Rumpf getrennt gewesen sein; nur die auf Schultern und Brust liegenden Haare sind ergänzt, ausserdem die Unterbeine und der grösste Theil des Delphins zur Linken. Von den Armen wird nichts gesagt; doch ist schwer zu glauben, dass sie völlig unversehrt seien. Die Rechte hebt bei wagrecht ausgestrecktem Oberarm eine Partie der herabfallenden Haare empor; die weniger erhobene Linke ist einfach auf die Haarmasse der andern Seite gelegt; im Uebrigen dieselbe Stellung wie bei der capitolinischen: Linkes Standbein, der gesenkten linken Schulter entsprechend, und Biegung des rechten Beines; diessmal »im natürlichen Gefühl der Scham« (Stark Unedierte Venusstatuen p. 42) mehr als gewöhnlich ans linke geschmiegt; Hüften und Schenkel auffallend mager, von griechischem Marmor, 1,94 M. hoch.

2°. Im *Palazzo Colonna* zu Rom (s. Winckelmann W. VI. 2. p. 216. Beschreibung Roms III. 3. p. 170), mit ähnlicher Fülle des Haares, welches hinten in zwei Partieen auf den Rücken fällt. Die Arme mit den vorderen übertrieben grossen Haarsträngen und die Unterbeine ausser den Füssen sind ergänzt; der Kopf verhältnissmässig gut erhalten, wie auch die Arbeit nicht gerade schlecht. Dagegen war die Statue in der Mitte und auch an anderen Stellen entzwei gebrochen.

3°. Eine zu *Syracus* gefundene, vollkommen erhaltene Anadyomene erwähnt Welcker zu Müll. Handbuch § 377. 5 mit Verweisung auf das Mag. Encyclop. 1805. p. 167.

Was sonst von Marmorwerken dieser Art existiert, ist in einem solchen Zustand erhalten, dass es nur vermuthungsweise hiehergezogen werden kann, indem immer entweder das Motiv der Arme oder die Nacktheit oder beides zweifelhaft. Doch kommen dabei ein paar Stücke von bedeutendem Kunstwerth in Frage. Am sichersten, was das Motiv der Arme betrifft:

4°. Der Gypsabguss eines kopf- und gliederlosen Torso in *Berlin* (Friederichs Baust. No. 597, in Zeichnung vorliegend), dessen Original unbekannt [1]. Derselbe zeigt zwar keine Spur der auf die Brust fallenden

[1] Der Abguss trug im Jahr 1869, wenn ich nicht irre, die Aufschrift *Wien*.

Digitized by Google

Locken; alles Uebrige aber, die Verschiebung der Schultern, der Contrapost der Arme, die durch den Hals angedeutete wahrscheinliche Haltung des Kopfes (etwas nach rechts geneigt) spricht so entschieden für dieses Motiv, namentlich wenn man die nachher zu besprechenden halbbekleideten Statuetten von Pompeji vergleicht, dass es doch wohl gerechtfertigt ist, den Torso an dieser Stelle aufzuführen. Wie gewöhnlich bei linkem Standbein ist der rechte Arm der erhobene, der linke der gesenkte, aber ausser den Ansätzen leider nichts erhalten. Von den Beinen gerade genug, um mit einiger Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, dass sie nicht verhüllt waren, wiewohl das Gewand bei dergleichen Statuen oft auffallend tief herumgelegt ist.

5°. Ebenfalls emporgerichtete Arme, wie man aus den erhaltenen Ansätzen schliessen muss, hat der treffliche lebensgrosse Venustorso von *Beröa* in Macedonien (vgl. Stark Unedierte Venusstatuen p. 86; Skizze von Delacoulonche in der Revue des Sociétés savantes V. 1858); dieser ohne jene charakteristische Verschiebung der Schultern, dafür wieder mit vorn herabfallenden Locken. Die theilweise erhaltenen Schenkel beweisen deutlich die ursprüngliche Nacktheit des Unterkörpers. Doch wird aus der Zeichnung nicht klar, auf welcher Seite das Standbein, wie es auch auffallen muss, dass beide Arme gleich von der Schulter an emporgerichtet oder ausgestreckt sind, während sonst der eine (linke) Oberarm gewöhnlich gesenkt ist. Delacoulonche rühmt die Jugendlichkeit und Zartheit der Formen, »das schönste Denkmal der alten Kunst, das sich gegenwärtig auf macedonischem Boden befindet«. Delacoulonche a. a. O. p. 115.

Indess ohne Zweifel noch vorzüglicher in der Arbeit ist

6° der überlebensgrosse Torso in der *Nationalbibliothek* zu Paris, den der Herzog de Luynes aus Rom brachte (Descr. somm. du cab. des Méd. 1867. p. 161. No. 663; unediert, aber in Zeichnung vorliegend), ohne Kopf und Glieder, ja selbst ohne deren Ansätze, mit ausladender linker Hüfte, auf welcher Seite also das Standbein. Da er bis etwas unter die Scham erhalten, und keinerlei Spur einer Gewandung vorhanden, so ist es wahrscheinlich (aber nicht sicher), dass die Figur völlig nackt gewesen. Weitere Indicien des ursprünglichen Motivs sind die zwei reichen, welligen Haarpartieen, welche feucht auf den Rücken fallen und die auf- oder wenigstens auswärts gehende Richtung des rechten, vielleicht auch des linken Armes. Aber Kopf und Arme sind so nahe am Rumpfe abgebrochen, und die Bruchflächen, wie man aus ihrer Höhlung entnehmen muss, durch eine restaurierende Hand so bearbeitet worden, dass auf beiden Seiten nur noch ein Riemchen der Schulter erhalten ist. Jene Haarpartieen bezeichnen sie als Anadyomene (vgl. No. 2), können aber

für das Motiv der Hände nichts beweisen. Auch sind die Schultern nur ganz leise verschoben, wie es durch das Ruhen auf dem einen Beine, nicht wie es durch einen Contrapost der Arme motiviert wird. Von parischem Marmor.

7°. Möglicherweise eine die Haare trocknende Venus, aber bis auf genauere Beschreibung unter die zweifelhaften zu zählen, ist der Torso einer Venus in *Nismes* (im Katalog von 1848 No. 106. 107; s. Stark Städteleben p. 596). Es wird bloss gesagt, dass sie den einen Arm erhoben hat und mit einem Armband am linken versehen ist. 55 Cent. hoch.

8°. Ein kleiner Torso ohne Beine im Zimmer der gefärbten Statuetten (ob noch?) zu *Neapel* ist ebenfalls unverhüllt zu denken.

9°. Zu einer ähnlichen Statue scheint der Kopf im *Museo Chiaramonti* No. 165 gehört zu haben, dessen ganzes Haar in die beiden vorn herabhängenden Stränge aufgenommen.

Bronzefigürchen der nackten, mit beiden Händen einen Haarstrang haltenden Aphrodite finden sich beinahe in allen grösseren Sammlungen, die meisten ohne bedeutenden Kunstwerth, oft mit dem hier nicht ganz passenden Zusatz einer Stirnkrone (s. oben p. 192). Im letzteren Fall kann freilich kaum mehr ans Auspressen der Haare gedacht werden. Da indess eher der Missverstand oder die Gedankenlosigkeit der Copisten, als ein wirklich neues Motiv zu Grunde zu liegen scheint, so mögen sie hier ebenfalls eine Stelle finden. Wir heben folgende hervor:

10°. In den Uffizien zu *Florenz*, zweites Bronzezimmer, dritter Schrank (abg. Clar. pl. 626. 1408), 0,26 M. hoch, von zierlicher Arbeit und idealem Stil, mit leichtgelockten Haarmassen; beide Hände die Rückseite zeigend, die rechte nur wenig höher als die linke.

11°. Im Museum der Alterthümer zu *Turin*, No. 689, circa 12 Cent. hoch. Ohne Diadem; mit schönem Contrapost der Arme. Linkes Standbein.

12°. In *Neapel*, auf einer Haarnadel (abg. Roux und Barré VI. 93).

13°. Im *Louvre* (Glaskasten an der rechten Wand, No. 115), 0,26 M. hoch. Mit beiden Händen in ziemlich gleicher Höhe die gesammte Haarmasse in zwei Stränge fassend.

14°. *Ebenda* No. 122, mit schönem Contrapost der Arme und bediademt, circa 5—6" hoch.

15°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris No. 3310, ähnlich wie die vorige. Vielleicht identisch mit der bei Chabouillet Cat. p. 500. No. 2981, wo aber ein Arm fehlt; letztere 28 Cent. hoch.

16°. In französischem *Privatbesitz* (ob noch?) die in der Saone zu Pontarlier gefundene (abg. Millin G. M. 43. 175. und etwas verschieden bei Müller Denkm. d. a. K. II. 284). Der Kopf nach rechts geneigt, mit schlichtem Haar und porträtartigen Zügen. Die rechte Hand mit der inneren Fläche gegen den Beschauer gekehrt. »Römisch naturalistische Arbeit.« Stark Venusstatuen p. 84.

17° und 18°. Zwei im *britischen Museum*, die eine (Guide to the bronze room p. 51; abg. bei Vaux, Handbook 1851. p. 427) ohne Diadem, auf dem linken Beine ruhend. 1³/₄″ hoch. Die andere bediademt.

19° und 20°. In der ehemaligen Sammlung *Hertz* in London, jetzt in Liverpool, zwei hübsche Figuren der Venus Anadyomene (wenn man aus dieser Bezeichnung auf ihre Hiehergehörigkeit schliessen darf. Vgl. Arch. Anz. 1851. p. 117).

21°. In *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1842). Die Formen nicht sehr schön; der rechte Fuss hässlich ergänzt. 5³/₄″. Vgl. No. 1938.

22°. *Ebenda* drei winzig kleine Figürchen desselben Motivs.

23°. Im Antiquarium zu *München*, 1. Saal, 2. Schrank, No. 50. Linkes Standbein, mit Contrapost der Arme.

24°. In *Arolsen* (Kat. von Gädechens No. 77; Gypsabguss in Berlin), mit grosser Stephane, ohne Contrapost. 0,15 M.

25°. In *Xanten*, Houben'sche Sammlung, 10 Cent. hoch, mit Armspangen an den beiden gehobenen Armen (Stark Venusstatuen p. 84. Anm. 21).

26°. In *Zürich* (Benndorf Die Ant. von Zürich in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft 1872. No. 74), mit Stephane. 6 Cent. hoch.

Zwei Bronzen, deren jetziger Aufbewahrungsort mir unbekannt, und von denen ich nicht weiss, ob sie identisch mit einer der sonst genannten, befanden sich:

27°. Die eine in der Sammlung *Pourtalès* (Kat. No. 563), gefunden zu Alexandria, und früher in der Sammlung Mimaut. Von ägyptisch unoxydierbarer Bronze, 11 Cent. hoch.

28°. Die andere bei *Caylus* (abg. Rec. d'Antiqu. IV. 60. 1. 2) mit starkem Contrapost der Arme, wie bei den unten zu nennenden halbbekleideten Anadyomenen aus Pompeji; aber in den Seiten verkehrt.

29°. Eine ähnliche, in der Gegend von *Terni* gefundene Bronze wird erwähnt im Bulletino 1845. p. 50, mit hoher Stephane und merkwürdiger Weise mit Flügeln versehen [1].

---

[1] Ueber die geflügelte Venus siehe de Witte in den Annal. 1843, p. 64.

Seltener sind Terracotten:

30°. In *Neapel*, circa 6" hoch, zu ihrer Linken eine phallische Herme.

31°. Aus der ehemaligen Sammlung *Pérétié*, zu Paris versteigert, ein schönes in Syrien gefundenes Fragment (Arch. Anz. 1853. p. 403. 6).

31° a. In der Ermitage zu *Petersburg* (abg. im Atlas zum Compte-rendu de la comm. arch. 1868. Tf. 1. 14; vgl. Stephani im Text p. 56), gefunden in Kertsch, mit Knöchel- und Armringen und Stephane. Zu ihrer Seite ein Eros [1]).

Gemmendarstellungen: 32°. Bei *Gori* Mus. Flor. II. 41. 3. Aphrodite ihre Haare emporhebend, von zwei Eroten bedient. Rechtes Standbein.

33°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Kat. von Chabouillet No. 1549. (Ob identisch mit Caylus Rec. d'Ant. I. 53. 3, wo die Rechte besonders hoch erhoben, oder IV. 60. 3, wo die Arme eine fast symmetrische Haltung? Beidemal rechtes Standbein.)

34°. In *Berlin*, Tölken III. 2. No. 417, wahrscheinlich identisch mit Cades VII. K. 9.

35° und 36°. *Ebenda*, Tölken No. 419 mit Eroten und No. 420 mit Eros und Schmetterling zu den Seiten, letztere auf rechtem Standbein (als Venus Libitina abg. bei Gerhard Gott Eros in den Akad. Abhandl. Tf. 56. 3).

37°. *Ebenda*, Tölken No. 418. Venus innerhalb eines Tempels (abg. Denkm. d. a. K. II. 284. a). Wegen des Halbmondes im Giebel verweist Wieseler auf den geschnittenen Stein mit dem Thierkreis (abg. ebenda II. 785).

38°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 435. No. 382—84), doch wird nicht gesagt, ob Venus nackt.

39°. Münze von *Prusia* in Bithynien, mit dem Kopf der Julia Domna (bei Mionnet Suppl. V. p. 227. No. 1342); wahrscheinlich auch die in einem Tempel stehende auf der *lydischen* Münze (Mionnet IV. p. 104) und die Venus Pelagia mit Seepferd zu beiden Seiten (Mionnet II. p. 480. Suppl. V. p. 222. No. 1311).

40°. Relief in *Wiltonhouse*, mir bloss aus der kurzen Erwähnung bei Müller Handb. § 377. 5 bekannt [2]).

Auf den Sarkophagreliefs ist das Motiv gewöhnlich mit sitzender

---

[1]) Hiezu vergl. die weibliche Figur mit Kreuzband *ebenda* (Arch. Anz. 1856. p. 236; abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 72. 1) »vielleicht Venus ihr Haar abtrocknend, mit anspringendem Thier«.

[2]) Wie der Gegenstand von Jean Goujon behandelt wurde, siehe auf einem Relief der Louvrefaçade (abg. Clar. pl. 231 bis).

Stellung verbunden. Vgl. die von Tritonen in einer Muschel emporgehobene Aphrodite im Anhang bei den Gruppen.

Malerische Darstellungen endlich sind keine irgend wie namhaften erhalten, obgleich möglicher Weise ein Maler der Urheber dieses Typus war.

41°. Ein unscheinbares, aber graziöses Figürchen ist in enkaustischer Farbe auf einem Elfenbeinkästchen des *brit. Museums*, angeblich aus Herculaneum stammend, gemalt (abg. Revue arch. Band II. pl. 32): Aphrodite für den Beschauer völlig nackt, auf dem rechten Beine ruhend, aber nach links blickend, hält zwei lange vom Nacken losgelöste Haarflechten empor, doch so, dass zu gleicher Zeit ein von den Armen herabsinkendes Gewand einen faltenreichen Hintergrund bildet, von dem sich die Gestalt abhebt, ähnlich wie die mit der knidischen Venus verwandte Figur auf der Berliner Glaspaste (siehe p. 280).

Bei der Verstümmelung aller besseren Marmorwerke, die etwa als Anadyomenefiguren gefasst werden könnten (No. 4—8), bei der geringen Zahl und der schwierigen Controle der übrigen (No. 1—3) ist man für die Reconstruction des Urbilds hier mehr als sonst auf die Werke der Kleinkunst, zumal auf die Bronzen und Gemmen verwiesen, daneben aber auch auf die jeder vollendeten Kunstschöpfung zu Grunde liegenden und nicht straflos zu verletzenden Postulate.

Alle Statuen und die meisten Bronzen stimmen darin überein, dass die Last des Körpers wie bei der capitolinischen und mediceischen Venus auf dem linken Beine ruht[1]) und zwar, wie es scheint, in stärkerem Mass als dort, weil die Muskeln nicht zugleich für jenes eigenthümliche Einziehen des Bauches in Anspruch genommen werden; daher die ausgeladenere Hüfte. Sodann darf als sicher angenommen werden, dass die Symmetrie der beiderseits aufgebogenen Arme, wie die der herabhängenden Haarmassen durch Verschiedenheit im Einzelnen aufgehoben war. So verlangt es das Gesetz des Contrapost, so zeigt es sich in der torlonischen Statue (No. 1) und am Berliner Abgusse (No. 4), den einzigen, wo die Haltung der Arme controliert werden kann, so auch an den bekanntesten und schönsten unter den Bronzen, der Florentiner (No. 10), der Millin'schen (No. 16) u. a., wie endlich auf den Berliner Gemmen bei Cades (No. 34) und in den Denkm. d. a. Kunst (No. 37). Immer ist es der linke Arm, welcher, dem Stützbein entsprechend, etwas gesenkter ist. Man darf gewiss noch weiter gehen, und für das

---

[1]) Der umgekehrte Fall bei einigen Gemmenabbildungen beruht zum Theil (No. 33) auf falscher Zeichnung.

Original auch jenen Gegensatz in der Haltung der Hände in Anspruch nehmen, wonach die Rechte, indem sie das Haar fasst, die innere Fläche, die Linke dagegen die Rückseite zeigt (Millin'sche Bronze). Doch war die letztere schwerlich nur auf die Haarmasse gelegt, ohne dieselbe anzufassen wie bei der torlonischen Statue, obgleich dieses Motiv anderwärts, wo es sich nicht um den eigentlichen Anadyomenetypus handelt, häufig genug vorkommt. — Ueber die Haltung des Kopfes lässt sich aus den aufgezählten Denkmälern wenig entnehmen, da sie sich widersprechen. Er war aber ohne Zweifel leise nach der einen Seite geneigt, am ehesten nach der rechten, wie aus der Analogie der halbbekleideten Statuen (s. unten) und aus der Millin'schen Bronze, die ja in allen übrigen Stücken zutrifft, geschlossen werden darf. Die Haare mussten der Natur der Sache nach zwar über dem Haupt gescheitelt sein, sonst aber fielen sie aufgelöst und ohne irgend ein Band oder einen Schmuck auf den Seiten herab; ob wellig nach Art der gewöhnlichen Venushaare (torlonische Statue No. 1, Florentiner Bronze No. 10) oder in naturalistischer Weise von Wasser triefend (Millin'sche Bronze No. 16), bleibt dahingestellt. Die Stephane der kleinen Bronzen kann, wie schon anderwärts bemerkt, nur als ein Zusatz der Copisten angesehen werden. — Unter der Voraussetzung, dass das Original ein Marmorwerk, ist ein aufrecht stehender Delphin zu ihrer Linken wie bei der torlonischen Statue aus technischen Gründen nicht unwahrscheinlich.

Ein etwas modificierter Gedanke scheint der 14 Centimeter hohen Bronze zu Grunde zu liegen, die nach einem Heidelberger *Gypsabguss* [1]) von Stark (Unedierte Venusstatuen 1860, Tf. 8) publiciert worden ist. Dieselbe hat das Haupt nach vorn gesenkt, so dass die reichen losgelösten Haare ins Antlitz fallen und dasselbe umschatten; die Hände aber greifen nicht an die seitwärts herabfallenden Haarpartieen, sondern an den hinteren und oberen Theil des Kopfes, wie um die Nackenhaare aufzustecken, obwohl sich der Knoten an einer Stelle befindet, wo er gewöhnlich nicht zu sitzen pflegt; daher das specielle Motiv der Hände unklar. Aber jedenfalls weist der feuchte Charakter der Haare darauf hin, dass der Moment nach dem Bade gemeint sei. In der träumerischen Senkung des Hauptes ist sie den gleich zu nennenden halbbekleideten pompejanischen Statuetten an die Seite zu stellen. Zur Stütze dient ein vom Gewand überdecktes Gefäss, welches diessmal nicht zur Seite, sondern hinter ihr steht. Was die Composition betrifft, so sind beide Oberarme horizontal auswärts gestreckt. Die dadurch entstehende

1) Auch anderwärts giebt es Abgüsse davon, z. B. in der Leipziger Sammlung.



symmetrische Haltung wird durch eine leise Wendung des Hauptes nach rechts und durch den spitzeren Winkel der linken Armbiegung belebt. — An das gleiche Urbild wie bei den vorigen zu denken, möchte schon desshalb unzulässig sein, weil die Figur auf dem rechten Beine ruht, wenn auch bei den kleinen Bronzen nicht allzuviel Gewicht auf diese Dinge gelegt werden darf.

Eine von Caylus (Rec. d'Ant. II. 43. 2) publicierte *Gemme* zeigt dasselbe Motiv im Profil bei weniger gesenktem Haupt. Ihr Venuscharakter scheint zweifelhaft.

Wenn es sich darum handelt, die Zeit zu bestimmen, in welcher Aphrodite zuerst als Anadyomene das Wasser aus ihren triefenden Haaren drückend dargestellt wurde, so lässt sich fragen, ob die Plastik überhaupt den Ruhm der Erfindung in diesem Falle beanspruchen darf. Bekanntlich hat Apelles eine nackte Anadyomene, die sich mit beiden Händen den Schaum des Meeres aus den Locken drückt, für das Asklepiosheiligthum in Kos gemalt, und es ist nicht wahrscheinlich, dass er bei seinem berühmtesten Werk die Idee von Andern sollte entlehnt haben. Man wird zwar an Phidias erinnern, der am Schemel des olympischen Zeus eine aus dem Meer hervorgehende Aphrodite gebildet hatte, und wird geneigt sein anzunehmen, dass in dem Jahrhundert zwischen Phidias und Apelles wohl noch andere Darstellungsversuche gemacht worden seien. Aber wie jenes Relief waren es gewiss nur schüchterne und in kleinerem Massstab oder als Beiwerk ausgeführte. Denn erst seit Praxiteles wagte man in grösseren und selbständigen Compositionen die Göttin unverhüllt zu geben. Da nun keine positiven Spuren über Apelles zurückführen, wohl aber grade für seine Urheberschaft Manches geltend gemacht werden kann, so bleibt das Verdienst und der Ruhm der ersten Erfindung nothwendig vorderhand mit seinem Namen verbunden. Für die gegentheilige Ansicht, wie sie von Stark vertreten wird [1], liegen, so viel ich sehe, keine erheblichen Gründe vor. Damit ist freilich nicht ausgeschlossen, dass die Uebertragung in die Plastik, auf ein Gebiet, wo ganz andere Gesetze gelten als in der Malerei, immer noch die Aufgabe eines grossen Meisters gewesen sein kann. Es fragt sich nur, ob ein solcher diese Aufgabe sich wirklich gestellt hat. Wenn die besseren unter den aufgezählten Marmorwerken als halbbekleidet (No. 4. 6. 7. 8) oder wegen eines verschiedenen Motivs der

---

[1]) »Entschieden müssen wir sagen, dass das Motiv des Haarausdrückens original in der Plastik gebildet, nicht erst aus der Malerei auf die Plastik übertragen worden ist.« Venusstatuen p. 77. Allein zeitlich ging doch auch nach Stark die Anadyomene des Apelles der plastischen des Polycharmos voraus.

Arme (No. 5) aus der Zahl der Repliken ausgeschieden werden müssten, worüber ja nicht absolut zu entscheiden, und wir auf die drei erstgenannten beschränkt wären, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, dass es sich um einen Typus der Malerei und der Kleinkunst handle, und dass nur copierende Bildhauer ihn in Lebensgrösse übertragen hätten. Indess diese Vermuthung wäre in der That eine falsche. Aus den Worten des Ovid (Ars amat. III. 223):

Cum fieret, lapis asper erat, nunc nobile signum,
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.

geht meines Erachtens mit vollkommener Gewissheit hervor, dass ein vortreffliches griechisches Kunstwerk der unverhüllten ihre Haare auspressenden Aphrodite existierte. Grade weil es daneben auch halbbekleidete gab, muss das nuda um so mehr in wörtlichem Sinne genommen werden. Es scheint mir auch kaum zu bezweifeln, dass Ovid das plastische Urbild unseres Typus vor Augen hatte. Jedenfalls war dasselbe wie die ovidische Statue von Marmor.

Was nun aber die Versuche betrifft, den Meister genauer zu bestimmen, so haben dieselben bis jetzt zu keinen überzeugenden Resultaten geführt.

Stark (Venusstatuen p. 77 ff.) glaubt ihn in der Person des von Plinius[1]) erwähnten Polycharmos und sein Werk in der einst im Jupitertempel zu Rom befindlichen Statue, welche im Gegensatz zu der sich waschenden des Daedalos stehend gebildet war, erkennen zu dürfen und stützt sich dabei auf folgende scheinbar in einander greifende Argumente. Da unter der Venus des Daedalos die im Bade kauernde zu verstehen, das Bild der letzteren aber bloss (?) auf bithynischen Städtemünzen vorkomme, und Arrian bei Eusthatios[2]) wirklich einen bithynischen Bildhauer dieses Namens nenne, von dem ein Zeus Stratios in Nikomedia (gegründet 264 v. Chr.) stand, so sei der von Plinius erwähnte Daedalos höchst wahrscheinlich mit dem bithynischen der Diadochenzeit identisch. Nun lasse sich aus der Art, wie die beiden Statuen bei Plinius zusammen erwähnt werden, auf eine gewisse Gleichheit der Auffassung (Nacktheit, Beziehung zum Bade), und aus ihrem gemeinsamen Aufstellungsort in Rom auf eine gleichzeitige und aus derselben Gegend geschehene Verpflanzung schliessen. Und da grade wieder auf bithynischen Münzen (s. oben No. 39) eine nackte, ihr Haar emporhaltende Venus sich finde, so sei nichts natürlicher, als diesen Typus auf die Venus des Polycharmos zu beziehen. — Es ist

[1]) H. N. 36. 35. Venerem lavantem sese Daedalus al stantem Polycharmus.
[2]) S. Overbeck Schriftquellen No. 2045.


Digitized by Google

ohne Zweifel eine sehr geistreiche und scharfsinnige Schlussfolgerung. Sie besteht aber aus einer fortlaufenden Kette von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten; und namentlich so lange die Prämisse von der bithynischen Herkunft der kauernden Aphrodite (vgl. unten Cap. 19) nicht besser begründet ist, wird sich kaum ein positiver Gewinn für die Geschichte des Venusideals daraus ziehen lassen.

b. Anadyomene mit geschürztem Gewand.

Den Typus der unterwärts verhüllten Anadyomene vergegenwärtigen uns am treusten ein paar allerdings decorativ gearbeitete aber vortrefflich erhaltene pompejanische Statuetten.

1°. Wohl das schönste Exemplar ist das 1765 im Isistempel gefundene, jetzt im Museum zu *Neapel* (abg. Clar. pl. 600, besser bei Stark Venusstatuen Taf. VII. A, wo zugleich p. 31 ff. eine sehr eingehende und feingefühlte Beschreibung gegeben wird), etwas über zwei Fuss hoch. In der um den Unterkörper geschlagenen, vorn in einen Knoten geschürzten Gewandung, welche eine rothe Bemalung [1] zeigt, schliesst sie sich so ziemlich der früher betrachteten Classe der Venus pudica an, nur dass jene hier etwas tiefer um die Hüften gelegt ist und daher den Eindruck des Augenblicklichen, »für einen kurzen Ruhepunkt Berechneten« macht. Beide Hände sind erhoben und fassen je einen Strang des reich herabfallenden Haupthaars, das hinten bereits in einen Knoten gebunden ist, bilden aber wieder und noch entschiedener als bei den nackten den schönsten Contrapost [2]; wie denn auch hier der gesenkteren Linken das stützende, der erhobenen Rechten das Spielbein entspricht. Charakteristisch ist das schräg abwärts nach rechts gerichtete Antlitz, das wie in leises Träumen versenkt scheint.

---

[1]) Stark a. a. O. und Overbeck Pomp. II. p. 147, sowie Clar. zu No. 1323 sprechen zwar von blauer Farbe; allein entweder müssen sie eine mir nicht bekannte pompejanische Statuette meinen (die Hist. ant. Pomp., auf die sich Overbeck beruft, sind mir leider nicht zur Hand) und dann passt auch die oben gegebene Fundnotiz nicht, oder es muss ein Irrthum sein. Von der hier besprochenen, früher im Zimmer der Venusbilder aufgestellten Statuette geben meine Notizen und das Bulletino von 1841, p. 145 übereinstimmend rothe Bemalung an. Auch Gerhard Neap. ant. Bildwerke No. 478, wo von rosenrothem Gewande gesprochen wird, meint ohne Zweifel diese Figur, obgleich die Höhe unrichtig angegeben ist.

[2]) Nur nicht in der Weise, wie es in der Zeichnung bei Overbeck a. a. O. p. 161. Fig. 300c, und in dem muthmasslichen Original derselben im Museo borbonico gegeben ist, dass nämlich die rechte Hand mit dem Rücken, die linke mit der Fläche dem Beschauer zugekehrt ist. Bei Overbeck sitzt ausserdem noch der Daumen der verdrehten Linken auf der falschen Seite. In dieser Beziehung wird doch die Stark'sche Abbildung zuverlässig sein.

2°. Eine andere Replik *ebenda* (früher im Zimmer der gemalten Statuetten) mit rothem Gewandsaum[1]), hat die Haare mit einer (ebenfalls rothen) Binde umwunden, dafür hinten ohne Knoten frei herabfallend. In der graziösen Haltung des Kopfes wird sie von der ersteren übertroffen[2]).

3°. Eine in *Pompeji* zurückgebliebene Statuette befindet sich im dortigen Museum.

4°. Lebensgross, aber freilich durch zweifelhafte Restaurationen etwas verändert, begegnet uns dieser Typus in der schönen Statue des *Braccio nuovo* im Vatican (abg. Visc. Mus. Chiaramonti Tf. 26. Clar. pl. 610. 1356. Braun Kunstmythol. Tf. 74). Beide Arme mit der ganzen linken Brustpartie sind von Albaccini ergänzt und der Kopf wahrscheinlich nicht zugehörig[3]). Der rechte Arm in seiner jetzigen Haltung bedeutend erhobener als bei den vorigen, indem die Hand nicht unmittelbar am Kopf die Seitenhaare fasst, sondern in etwas gesuchter Weise sie hoch emporhebt. Von griechischem Marmor, 1,40 M. hoch[4]).

5°. Aehnlich das viel geringere Exemplar im Hinterhof des *Palazzo Borghese* in Rom (unediert).

6°. Eine die Haare trocknende lebensgrosse Anadyomene in der *Candelabergalerie* des Vaticans No. 111, von der allerdings nicht gesagt wird, dass sie unterwärts bekleidet[5]).

7°. Eine rohe Porträtstatue unter dem Bilde der Venus, im Museo *Chiaramonti* No. 673 (wahrscheinlich Gerhard Beschreibung Roms II. 2. p. 82. No. 671), mit jeder Hand einen vorn herabhängenden Haarstrang fassend, kann höchstens noch dem Gegenstand nach verglichen werden. Wenn sie, wie der Katalog meint, einer Kaiserin von einem ergebenen Ostienser Bürger gesetzt wurde, so ist schwer zu begreifen,

---

[1]) Ob identisch mit der 1840 bei Nocera gefundenen 1⅓' hohen (Bullet. 1841, p. 145), weiss ich nicht.

[2]) Eine dritte kleine Figur dieser Art, aber ohne Beine, resp. ohne Gewandung, haben wir eben desshalb bei den ganz nackten aufgeführt (oben p. 288 No 8). Sie befand sich 1868 in demselben Zimmer, in einem Schrank gegenüber.

[3]) Im Cat. *Pourtalès* No. 98 wird ein ähnlicher aus Collection Dodwell stammender Kopf beschrieben und mit diesem verglichen (freilich wird auf Chiaram. Tav. XXXVI. verwiesen, soll aber wohl heissen XXVI.).

[4]) Vgl. die rühmende Beschreibung Visconti's zum Mus. Chiar. p. 199 ff. und Braun Museen Roms p. 245.

[5]) Es wird aber schon desswegen der Fall sein, da nackte Venusbilder meines Wissens in den zugänglichen Galerieen des Vaticans nicht aufgestellt sind.

Ueber eine möglicher Weise hiehergehörige *cavaceppische* Statue, die nicht mehr vorhanden, ist oben (Cap. 15. Gruppe 5. No. 29) das Nöthige beigebracht worden. Ihre mehr als gewöhnliche Vorgebeugtheit würde mit dem in Rede stehenden Motiv nicht grade unvereinbar sein, so wenig Positives sich unter den gegebenen Umständen sagen lässt. — Vgl. auch die vielleicht falsch zusammengesetzte Statue des *Louvre* (Cap. 15. Gruppe 3. No. 8) und die bei den nackten Anadyomenen aufgezählten Torse No. 4. 6 7. 8.

wie die Dargestellte eine Schmeichelei darin erblicken konnte. Zu beiden Seiten sind Putten auf Seethieren.

Von kleinen Bronzen können wir folgende nennen:

8°. In *Neapel* aus Herculaneum (abg. Roux und Barré VII. 15. Bronzi d'Ercol. p. 65. Tf. 17. 1). Venus mit beiden Händen die Seitenhaare fassend, bereits mit einer Stephane geschmückt. In der Bewegung den pompejanischen Statuetten sehr ähnlich, doch der Kopf nach links geneigt. 6" 5‴ hoch.

9°. Im Alterthumsmuseum zu *Turin*, ebenfalls mit Stephane.

10°. Im *Louvre*, mittlerer Glasschrank rechts No. 7220. Circa 5" hoch.

11°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris No. 3311. Circa 5" hoch.

12°. Im *britischen Museum* eine kleine Nadelfigur (abg. Vaux Handbook p. 427), mit symmetrischer Armhaltung, ohne besonderen Werth.

13°. *Ebenda* eine schönere, circa 8 Cent. hoch, mit kreuzweise zwischen der Brust herabhängendem Halsband, an welchem eine Muschel hängt.

14°. In *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1929), mit Stirnkrone. 2½".

15°. In *Arolsen* (Kat. von Gädechens No. 76). 11 Centimeter hoch.

16°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 304. No. 1207; abg. von Sacken Die ant. Bronzen Tf. 16. 1), mit Contrapost der Arme. Die Haare mit der Stephane geschmückt, auf den Seiten gelöst, hinten in einen Knoten gebunden. Der Kopf nach links geneigt, aber nicht abwärts blickend. Schöne, vortrefflich ausgeführte Figur. 8,5 Cent. hoch.

17°. Auch unter den Silbersachen von *Neapel* befindet sich eine Nadel, die mit einer etwa zollhohen je einen Haarstrang fassenden Venus gekrönt ist. Da ihr jedoch ein Eros mit Spiegel (?) beigegeben, so scheint es sich nicht mehr ums Haarausdrücken zu handeln. Das Figürchen der Venus sehr hübsch, mit vorn geknotetem Gewand. Die Basis ist ein dem korinthischen ähnliches Capitäl.

18°. Thonfigur in Wien. Zweites Terracottenzimmer, Kasten VIII. 76. (Kat. von Sacken und Kenner p. 254). Aphrodite unterwärts bekleidet, das Haupt vorgeneigt, die Haarflechten zurückhaltend. Neben ihr Eros auf einem Delphin. 16 Cent. hoch.

19°. Gemmendarstellung bei Cades Impr. VII. K. 7. Rechtes Standbein, mit einem Badekorb rechts.

Die halbbekleidete Anadyomene bezeichnet einen späteren Moment als die nackte, daher auch einen seinem Charakter nach etwas verschie-

denen. Es ist nicht das unmittelbare Emporsteigen aus den Wellen oder aus dem Bade. Die Göttin hat bereits wieder ihr Gewand um den Unterkörper geschürzt, und indem sie jetzt die Haare zusammenfasst, um den letzten Rest von Feuchtigkeit auszudrücken, versinkt sie in träumerische Sehnsucht, sei's nach dem Element des Wassers, auf das sie herabblickt, sei's nach einem Gegenstand ihrer Liebe. Dieser sehnsüchtige Blick, der uns unter den nackten Darstellungen in ähnlich ausgesprochener Weise nur bei dem Heidelberger Gypsabguss (oben p. 292) begegnet, scheint dem hier zu Grunde liegenden Original eigenthümlich gewesen zu sein; er wird von Stark (Unedierte Venusstatuen 1860, p. 75) sehr angemessen mit jener Stimmung verglichen, die Goethe in seinem Fischerknaben geschildert. Was die sonstigen Charakterzüge betrifft, so lässt die übereinstimmende Erscheinungsform der drei pompejanischen Figuren (No. 1 bis 3) und der Statue des Braccio nuovo (No. 4) einen ziemlich starken Contrapost der Arme vermuthen, wobei eine gegensätzliche Anordnung der Haarpartieen sich von selbst ergab, während es vielleicht keiner verschiedenen Haltung der Hände mehr bedurfte. Im Einzelnen ist natürlich die stark ergänzte vaticanische Statue trotz ihrer Vortrefflichkeit weniger massgebend als die pompejanischen Statuetten, so decorativ die letzteren gehalten sein mögen. Wo auch sie Verschiedenheiten zeigen, thut man besser auf das Herausfinden des Ursprünglichen ganz zu verzichten. So lässt sich z. B. unmöglich sagen, ob die Haare von einem Band umwunden waren, wie bei der zweiten pompejanischen, oder nicht. An sich ist dasselbe als ein Schmuck, der auch im Bade beibehalten wurde, bei einer Anadyomene, zumal einer halbbekleideten, wohl denkbar. Das Gewand muss ziemlich tief gesessen haben, und war jedenfalls in einen Knoten geschürzt, schon weil es ohne Beihilfe der Hände haften musste. Sonst aber kann es sich in der Anlage von dem ähnlich geschürzten der unterwärts verhüllten Venus pudica (Cap. 14. 5. Gruppe) nicht viel unterschieden haben. Ueber den Grad der Jugendlichkeit ihrer Formen wagen wir nach den uns vorliegenden Zeichnungen kein Urtheil abzugeben.

Entstehungszeit und Urheber sind völlig unbekannt. Mit der Anadyomene des Apelles und mit dem nobile signum des Ovid, deren völlige Nacktheit überliefert ist, hat sie nichts zu thun, und für eine Beziehung auf die stehende des Polycharmos ist grade so viel oder so wenig Grund vorhanden wie bei der nackten. Nur das kann gesagt werden, dass ihr Typus aller Wahrscheinlichkeit nach später als der der nackten Anadyomene. Wer zuerst das Motiv der ihre Haare auspressenden Aphrodite erfand, der dachte sie sich unverhüllt, dem Meer oder dem Bade entsteigend. Wenn man sie unterwärts wieder verhüllte, so mochte

man von ähnlichen Rücksichten bestimmt werden, wie die Künstler, die zum Motiv der schamhaften Venus die Gewandung wieder hinzufügten, vielleicht auch bloss von dem Gestaltungstrieb der Phantasie, welche nicht ruhte, bis die neue Anregung nach allen Seiten hin verwerthet war[1]).

XVIII. CAPITEL.

Die sich schmückende Aphrodite.

Das am Ende des vorigen Capitels berührte Streben des griechischen Kunstgeistes, ein schönes Motiv nach allen seinen Richtungen hin auszubeuten, leitet uns zu den mancherlei Modificationen der nackten wie der halbverhüllten Aphroditefiguren, die zwar auch noch mit ihren Haaren beschäftigt sind, aber, einige wenige abgerechnet, nicht mehr mit dem Trocknen und Auspressen derselben, sondern mit ihrem Ordnen, Schmücken und Salben. Doch kann, wie schon gelegentlich angedeutet worden, eine scharfe Grenze weder zwischen beiden Classen noch zwischen den einzelnen Motiven der sich schmückenden gezogen werden. Die Kleinkunst hat sich innerhalb dieses Kreises in so überraschend mannigfaltiger Weise bethätigt, dass so zu sagen jede Möglichkeit erschöpft worden ist, und von jedem Motiv zum andern sich Uebergänge finden. Wie im Leben alle Künste der Toilette geübt wurden, so fanden sie auch alle ihre plastische oder malerische Darstellung, und die mythische Gestalt, an welche sich dieselben dem Geist der antiken Kunst gemäss anlehnten, war Aphrodite.

Noch hinderlicher für eine scharfe Trennung als diese Uebergänge ist der Umstand, dass manche Darstellungen je nach dem Gesichtspunkt ebensogut dieser als jener Classe beigezählt werden können. So sind sie vielleicht ihrem sachlichen Motiv nach den bisher betrachteten analog, sie unterscheiden sich aber von ihnen im Kunstmotiv. Und andere wieder, deren Hände keine unmittelbare Beziehung zu den Haaren mehr haben, sind dennoch in der Körperstellung und eventuell im Ge-

---

[1]) Auf *Gemmen* kommt auch noch eine andere Darstellung einer halbbekleideten, ihre Haare auspressenden (oder waschenden?) Frauengestalt vor, und zwar in Profilansicht. Sie steht vor einem Lavarium und ist mit beiden Händen an dem über die Stirn herabfallenden feuchten Haar beschäftigt. Siehe Cades Impr. VII. K 17. 18; beide Gemmen, von etruskischem Stil, weisen auf dasselbe Original.

Digitized by Google

wandumwurf den ihre Haare trocknenden so ähnlich, dass man auf den ersten Anblick geradezu Wiederholungen der Anadyomene vor sich zu haben glaubt.

Um nach einem einheitlichen Eintheilungsgrund zu verfahren, sehen wir bei der Anordnung vom sachlichen Motiv ab, da dasselbe doch in vielen Fällen nicht ermittelt werden kann, und legen ausschliesslich die Compositionsweise zu Grunde, indem wir zunächst wieder die nackten von den halbbekleideten trennen, innerhalb dieser beiden grösseren Gruppen aber diejenigen, welche gleich der Anadyomene beide Arme gegen das Haupt erhoben haben, und die, welche bloss Einen Arm aufbiegen oder die mehr durch Attribute als durch eine wirkliche Handlung ihre Beschäftigung mit der Toilette kund geben, auseinanderhalten. In letzterer Hinsicht macht es natürlich einen Unterschied, ob der rechte oder der linke Arm der aufgebogene ist. Indess bei Torsen und bei ergänzten Marmorstatuen ist diess oft unmöglich zu unterscheiden, da es aus der Richtung des blossen Oberarms nicht entnommen werden kann.

a. Nackte Darstellungen.

Erste Gruppe.

Im Körpermotiv, sowohl was das Standbein als was die Erhebung beider Arme betrifft, schliessen sich den Anadyomenefiguren von nackten Darstellungen folgende an:

1°. Eine aus Malmaison stammende Marmorstatuette der ehemaligen Sammlung *Pourtalès* (Kat. No. 116; abg. Clar. pl. 619. 1390 B), an welcher der rechte Arm und die linke Hand als neu bezeichnet werden. 47 Cent. hoch. Der Restaurator hat ihr ein Diadem in die Hände gegeben, welches sie ums Haupt zu binden im Begriff ist, eine an sich ansprechende, aber so viel mir bekannt, durch keine Analogieen begründete Ergänzung. Wenn aber der Kopf mit dem völlig geordneten Haar antik, so muss doch wohl etwas Derartiges vorausgesetzt werden. Links eine Stütze mit darüber geworfenem Gewand.

2°. Eine ausgezeichnet schöne Bronze des *britischen Museums* (Guide to the bronze room p. 50. No. 15; unediert, aber in Zeichnung vorliegend), ebenfalls aus der Sammlung Pourtalès stammend, in deren Katalog sie unter No. 562 verzeichnet ist. 24 Cent. hoch. Beide Arme sind wie bei der vorigen aufgebogen, als ob sie einen Schmuck in den Fingern gehalten hätte. Der Kopf etwas mehr nach rechts gewandt; die Haare ohne Krobylos und Schulterlocken, bloss von einer Binde umwunden und hinten in einen Knauf zusammengesteckt. Dass die

Hände in einer Beziehung zu ihr gestanden hätten, ist durch nichts angedeutet. Beiwerk ist keines vorhanden. Ergänzt sind höchstens die Füsse, die linke Hand vielleicht angesetzt. Eine Bronzefigur ersten Ranges.

3°. Aehnlich eine circa 20 Cent. hohe im ägyptischen Museum zu *Turin*. In den Haaren eine kleine Stephane und hinten ein Knauf. Ausser den Fingern Alles erhalten, aber zum Theil sehr oxydiert. Von guter Arbeit.

4°. Eine hübsche kleine Bronze in *Neapel* (Antiqu. d'Hercul. VII. 3) hat die Arme etwas weiter vom Kopfe entfernt und die Hände geschlossen. Der Erklärer vermuthet, sie habe ein Attribut in den Händen gehalten. Es müsste jedenfalls eines sein, das zu der Bewegung der Arme stimmt.

5°. Besonders hoch erhebt ihre Arme eine Terracottenfigur aus der Sammlung Durand, jetzt im *Louvre* (abg. Clar. pl. 619. 1390). Wenn die Hände mit den ausgestreckten Fingern alt sein sollten, so ist das Motiv in der That schwer zu errathen. Die Linke, welche bis zur Höhe des Halses aufgebogen ist, kann zur Noth etwas gehalten haben; die bis übers Haupt erhobene Rechte macht den Eindruck eines Gestus. Ihre Haare sind geordnet und hinten in zwei spitz herausstehende Zöpfe gewunden.

6°. Auch in der winzigen Elfenbeinfigur der *Nationalbibliothek* zu Paris (Kat. von Chabouillet No. 3205), welche mit beiden Händen symmetrisch ans Halsband greift (ihr Halsband befestigend), mag ein Nachklang dieser Darstellungsweise erkannt werden. 8½ Cent. hoch; zu ihren Füssen ein Eros (?).

7°. Eine ganz ähnliche befindet sich in einem Glastisch des ägyptischen Museums im *Louvre*[1]).

Von Gemmenfiguren gehört hierher:

8°. Die bei *Caylus* Rec. d'ant. VI. 38. 5. abgebildete Frauengestalt mit der Beischrift Scopa. An der Echtheit wird bekanntlich gezweifelt (siehe Brunn Gesch. d. gr. K. II. p. 580).

9°. Noch mehr ist letzteres der Fall bei dem *Petersburger* Sardonyx (abg. Denkm. d. a. K. II. 289): Venus (?) mit einer Draperie um den Rücken, von ihren Dienerinnen geschmückt. Hier wird ausser der Echtheit des Steins auch der Gegenstand angefochten (siehe Brunn Gesch. d. gr. K. II. 3. p. 607 ff. Wieseler in d. Denkm. d. a. K. II. p. 156).

9°a. Bei sitzender Stellung ihre Haare ordnend ist Venus dar-

---

1) Welche von beiden die aus der Sammlung Pérétié stammende (Arch. Anz. 1857, p. 45), weiss ich nicht.

gestellt in einer zierlichen kleinen Bronzefigur im Antiquarium zu *Zürich* (Benndorf Die Ant. v. Zürich No. 25). An ihrer rechten Seite steht Amor.

10°. Eine kleine Marmorstatuette der ehemaligen Sammlung *Pourtalès* (Kat. No. 117; abg. Clar. pl. 619. 1390 A) zeigt die sonst selten wiederkehrende Abweichung, dass beide Hände nach den Haaren der rechten Seite greifen, um sie hier in ähnlicher Weise zu ordnen wie es schon auf der linken geschehen ist. Ihre Arme sind zwar neu, aber nach den Ansätzen und der schrägen Schulterlinie, zumal wenn der nach links gewandte Kopf seine richtige Haltung hat, nicht wohl anders zu ergänzen. Links eine sonderbare ithyphallische, an Telesphoros erinnernde Herme, welche die Aphroditebedeutung der Figur in Frage stellt. Aus Coll. Malmaison. 0,35 M. hoch.

11°. Auf dem *Relief* einer bacchischen Vase von Terracotta bei Campana Opere in plast. Tv. 54 ist der Göttin bei gleicher Darstellung ein Eros gesellt; nach Stark Uned. Venusstatuen p. 97 sichtlich das Nachbild eines statuarischen Werkes [1]).

Zweite Gruppe.

Eine besondere Gruppe bilden diejenigen Denkmäler, wo bloss noch eine Hand mit den Haaren in Berührung steht, während die andere mit einem auf die Toilette bezüglichen Attribut versehen ist.

Die hiehergehörigen Marmorstatuen sind etwas precärer Natur und lassen kein gemeinsames Vorbild errathen. Einige davon haben den rechten, andere den linken Arm aufgebogen; doch ruhen sie mit einer einzigen Ausnahme alle auf dem linken Bein.

1°. Eine aus der ehemaligen Sammlung Chablais stammende, wahrscheinlich im *Vatican* [2]) (abg. Clar. pl. 626), mit der Rechten anmuthig die gelockten Seitenhaare emporhebend, in der gesenkten Linken ein Salbgefäss haltend. Wenn auch über die Ergänzungen kein sicherer Nachweis gegeben wird (bloss das linke Unterbein soll neu sein), so

[1]) In ebenderselben Haltung die sich schminkende, aber halbbekleidete Aphrodite auf einer Florentiner *Gemme* (abg. Denkm. d. a. K. II. 288). Dass es sich ums Schminken handelt, scheint ebenso aus dem Gestus der Hände, wie aus dem Geräth hervorzugehen, das die Dienerin bereit hält. Ein ganz ähnliches wird der Aphrodite gereicht auf der *Relief*darstellung bei Zoega Abh. Tf. V. p. 81. 386. — Auch das Flechten der Haare kann wohl nur so gegeben sein. Vgl. die Wiener *Glaspaste* (Kat. v. Sacken u. Kenner p. 460. No. 176), mit zwei bedienenden Amoretten zur Seite. — Verwandt ist das auf südrussischen Vasen vorkommende Motiv eines mit beiden Händen einen Ohrring befestigenden Mädchens (s. Atlas zum Compte-rendu für 1861. Tf. I. und Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 57. 2).

[2]) Aber ihrer Nacktheit wegen in den Magazinen; wenigstens im Kat. der Candelabergalerie, wo sonst die meisten dieser Sachen hingekommen sind, kann ich sie nicht finden.



geht doch aus dem theilweise geordneten Haar und aus den kleinen geflügelten Eroten, welche mit Toilettengegenständen zu ihren Seiten stehen, deutlich hervor, dass hier eine sich salbende, nicht eine das Wasser aus den Haaren pressende Aphrodite dargestellt war. Gefunden zu Castel Marancio im Jahr 1823. Von mittelmässiger Arbeit. 1,27 M. hoch.

2°. Der auf einem nicht zugehörigen Unterkörper sitzende Torso des *Museo Chiaramonti* No. 352 (abg. Clar. pl. 610. 1355), der schon bei den Repliken der syracusanischen Venus besprochen wurde (oben p. 257). Der fehlende Unterkörper kann aber ebensogut bekleidet gewesen sein.

3°. Eine pamfilische, jetzt im *Pal. Doria* zu Rom (abg. Clar. pl. 626 B. 1383 F), nur 70 Cent. hoch, von griechischem Marmor. Arme und Beine neu, aber der Kopf ungebrochen (Porträt). Sie hat gleich der vorigen den Ruhepunkt im linken Bein, die Haltung der Arme und des Kopfes aber ist umgetauscht; auch hat sie kein gewelltes, sondern feuchtes, schlicht herabfallendes Haar, dessen eine Partie ohne Zweifel wie in der Ergänzung von der Linken gefasst wurde. Rechts scheint keine Beziehung zwischen Hand und Haaren stattgefunden zu haben; daher wohl ebenfalls ein Salbgefäss zu ergänzen. Für einen Spiegel ist wenigstens die jetzige Haltung zu hoch [1].

4°. Eine *Münchner* Statuette (Brunn Beschr. d. Glyptoth. No. 281; Clar. pl. 618. 1378), aus der Sammlung Vescovali, welche in der allgemeinen Haltung mit der vorigen übereinstimmt, kann ebenfalls nicht im Moment des sich Spiegelns dargestellt gewesen sein, da der Kopf etwas nach links gewandt ist. Das hindert indess nicht, dass sie mit der Rechten den Spiegel als Attribut gehalten. Der Kopf, der rechte Arm (jetzt mit Aepfeln in der Hand) und die Füsse sind ergänzt. 0,62 M.

4°a. Eine *giustinianische* Statuette (abg. Clar. pl. 623. 1392 A), wie die Repliken der knidischen auf dem rechten Beine ruhend, aber nach der seitwärts ausgestreckten Haltung des rechten Armes und den über die linke Schulter herüberhängenden Haarlocken wohl mit ihrer Toilette beschäftigt. Kopf, Arme und Unterbeine neu. Rechts ein (wahrscheinlich ebenfalls moderner) Delphin. 0,97 M. hoch.

Kleine Bronzen: 5°. Im Besitz des holländischen Gesandten in Rom de *Meester van Ravenstein* (publiciert von Stark Unedierte

[1]) Ziemlich willkürlich ist bei einem kleinen Hermaphroditentorso der Hope'schen Sammlung (Clar. pl. 668) dieses Motiv vorausgesetzt worden. Der Restaurator lässt ihn mit der Linken eine Locke emporheben, während die Rechte ein fächerartiges Blatt hält. Dem Standbein nach, welches auf der linken Seite, wäre vielleicht die umgekehrte Haltung der Arme richtiger gewesen.

Venusstat: Tf. IX; vgl. p. 92 und Arch. Anz. 1858, p. 167), eine wahrscheinlich aus Pompeji stammende circa 1′ hohe Porträtfigur, wie die halbbekleidete Venus von Nocera (s. unten b, zweite Gruppe) auf einer mit Thierklauen versehenen Basis stehend. Linkes Standbein. Die linke Hand ist nach der Schulter zurückgebogen; in der vorgestreckten Rechten hält sie die Handhabe eines abgebrochenen Gegenstandes, ohne Zweifel eines Spiegels, was nicht bloss aus der Gestalt des erhaltenen Fragments, sondern auch aus der Richtung ihres Blickes und der fast koketten, die Toilette gleichsam vollendenden Bewegung der linken Hand hervorgeht. Beide Oberarme sind in etwas symmetrischer Haltung schräg auswärts gerichtet. Ihr Haar künstlich, ja perrückenartig nach spät römischer Sitte geordnet und bereits mit einer Stirnkrone geschmückt. Ueber die rechte Schulter fällt ein Band herüber. Rechts auf der Basis eine kleine Vertiefung, von einem jetzt verschwundenen Beiwerk herrührend.

6°. In *Neapel*, eine der vorigen ähnliche und etwas besser ausgeführte mit Spiegel in der halberhobenen Rechten.

6°a. Eine neuerdings in *Pompeji* ausgegrabene (Bullet. 1872, p. 198); die Rechte ausgestreckt, mit der Linken die gelösten Haare emporhebend. Zur Rechten ein Delphin.

7°. Im *gregorianischen Museum* des Vaticans (abg Mus. Greg. I. pl. 12. 1 und 1a), nackte weibliche Figur als Spiegelstütze. Sie selbst hat einen Spiegel in der Linken; die Rechte an den Haaren beschäftigt. Ganz freier Stil.

8°. Im Museo Pompei zu *Verona*: Venus mit der Linken die Haare fassend, die Rechte wahrscheinlich mit Spiegel zu ergänzen, linkes Standbein[1].

9°. Im *britischen Museum* eine hübsche, circa 20 Cent. hohe vergoldete Bronze mit Stirnkrone. Sie hebt mit den Fingern der Rechten die Schulterlocke, in der aufgebogenen Linken hält sie einen Spiegelgriff. Linkes Standbein. Wahrscheinlich identisch mit der im arch. Anzeiger 1857. p. 28 erwähnten der Sammlung Temple, obgleich sie genau genommen nicht ihre Haare flechtend genannt werden kann[2].

10° und 11°. *Ebenda* zwei kleinere, welche die Haare mit der Linken fassen, während die Rechte einfach vorgestreckt ist.

12°. In der ehemaligen Sammlung *Hertz* zu London (Kat. No. 24) eine das Haar ordnende Venus, ohne weitere Angabe der Haltung.

---

[1] Eine ähnliche *ebenda* mit erhaltener Rechten scheint modern.

[2] Die an demselben Ort erwähnte kleinere ist wohl die 9 Cent. hohe mit Attribut in jeder Hand.

Digitized by Google

13°. Vielleicht auch die in den Spiegel blickende *ebenda* No. 22 (vgl. Arch. Anz. 1851. p. 117).

14°. In *Dresden* (Kat. von Hettner p. 93. No. 410), mit Kopfschmuck, der in ein Blatt ausgeht, wahrscheinlich ein Spiegelgriff. 8″.

15°. In *Arolsen* (Kat. von Gädechens No. 78), mit der Rechten die Haare ordnend, die Linke vor sich gestreckt. An den Füssen Stiefelchen. 0,13 M.

16°. Im grossherzoglichen Museum zu *Darmstadt*, Bronze einer Venus, das Haar ordnend und einen Spiegel haltend (Gädechens Die Ant. zu Arolsen zu No. 63).

17°. In *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 270. 141; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 35. 5), Venus mit der Linken die Haare ordnend; in der Rechten hielt sie wahrscheinlich einen Spiegel. Handwerksmässig ausgeführt, aber »nach sehr gutem Vorbild«. 7 Cent.

17° b. *Ebenda* (a. a. O. p. 271. No. 150), 2¾″ hoch. Ganz ähnlich wie die vorige.

18°. Terracottabüste in *Leyden* (abg. Janssen Terrac. IV. 19): Venus Anadyomene, den linken Arm auf die reichen nach links genommenen Hinterhaare gelegt; bediademt. Von Tunis stammend.

19°. Gemmendarstellung in *Dresden* (Kat. von Hettner p. 101. No. 57): Venus hält sich mit der Rechten einen Spiegel vor, während sie ihr Haar ordnet.

20°. Die umgekehrte Haltung auf einem *Berliner* Stein (Tölken p. 136. 422; Abdr. bei Cades Impr. VII. K. 47). Venus einen Klappspiegel in der Linken; mit der an den Kopf greifenden Rechten lehnt sie auf eine Säule, zwei Eroten umgeben sie. — Vgl. die sitzende von Grazien bediente bei Winckelmann Mon. ined. 31.

21°. Pompejanisches Wandgemälde, Helbig No. 291. Aphrodite mit Arm- und Fussspangen, hält mit der Rechten eine Locke empor, in der Linken einen Spiegel (abg. Roux und Barré VIII. 26. p. 121).

Da es keinem Zweifel unterliegt, dass in den Sammlungen kleiner Bronzen und anderswo noch manche dahingehörige Figürchen aufbewahrt sind, so haben die Schlüsse, die aus einer Vergleichung der hier zusammengestellten etwa gezogen werden können, natürlich nur relativen Werth. — Es kann auffallen, dass bei der Mehrzahl derselben, so weit sie uns bekannt sind, die Linke es ist, welche nach den Haaren greift, und die Rechte, die das Attribut hält, während das Umgekehrte der Situation entsprechender scheint. Das Letztere findet nur bei No. 1. 2. 7. 9. 17. 19. 20 statt. Ueberall, wo das Attribut erhalten, ist es der Spiegel. Doch fehlte dasselbe bei einigen von Anfang an, wie bei den

zwei kleinen des britischen Museums (No. 10 und 11), und hier mag denn auch ein abweichendes Motiv zu Grunde liegen. Sonst sind die Abweichungen, wenigstens bei den Werken der Kleinkunst, nicht der Art, dass nothwendig verschiedene Vorbilder vorausgesetzt werden müssten, obgleich über die genannten Aeusserlichkeiten hinaus sich kaum mehr ein besonderer Charakterzug des gemeinsamen Originals wird sicherstellen lassen. Vielleicht darf man noch der allgemeinen Analogie zufolge ein linkes Standbein annehmen — sogar die sonst nicht übereinstimmenden Marmorstatuen haben ausser der zweifelhaften giustinianischen (No. 4 a) alle dasselbe — und daraus schliessen, dass der entsprechende Arm nicht allzusehr erhoben war. Durch die vorgestreckte Richtung des rechten und das Zurückbiegen des linken war ja hinlänglich für einen plastischen Gegensatz gesorgt. Wenn ein Beiwerk vorhanden, so dürfen wir es schwerlich wie bei der Meester'schen Bronze (No. 5) auf der rechten Seite suchen, sondern es befand sich beim Standbein, oder wie die zwei Amoretten bei der Chablaisstatue (No. 1) auf beiden Seiten vertheilt. — Was die Marmorfiguren betrifft, so ist, wie schon angedeutet, jede von der andern und zwar in nicht ganz gleichgiltigen Dingen verschieden No. 1 und 2 heben das Haar mit der Rechten, die eine hoch, die andere weniger hoch empor. No. 3 und 4 dagegen biegen die Linke auf und nicht sowohl um den Haarstrang zu heben als um ihn einfach (wie No. 5) zu berühren; ähnlich wohl die giustinianische (No. 4 a). Bei der pamfilischen (No. 3) haben wir ausserdem auf die Schwierigkeit aufmerksam gemacht, in der bedeutend erhobenen Rechten einen Spiegel zu ergänzen; auch möchte in der That ihr gelöstes und schmuckloses Haar dem Motiv der Bespiegelung weniger angemessen sein als das halbgeordnete der Münchener (No. 4). Bei den Bronzen ist das Haar überall geordnet und mit einer Binde oder gar mit der Stirnkrone geschmückt.

Stark hat in dem mehrerwähnten Aufsatze über unedierte Venusstatuen bei der *Meester*'schen Bronze Anlass genommen, den Typus einer V e n u s m i t d e m S p i e g e l zu statuieren. Insofern damit die eben genannten Denkmäler und etwa auch noch die ähnlichen halbbekleideten gemeint sind, kann man sich damit einverstanden erklären. Indessen hat die Bezeichnung den Uebelstand, dass sie zu der Meinung verleitet, als ob in diesem Typus sämmtliche Venusdarstellungen mit dem Spiegel inbegriffen wären, oder als ob es nur Eine Kunstform für alle mit diesem Attribut versehenen Figuren gebe. Wie wenig diess der Fall, zeigt ein Blick auf die später (Cap. 23) anzuführenden Bronzen, die ohne irgend eine Beziehung zu den Haaren, selbst ohne Erhebung des anderen Armes, den Spiegel halten, und zwar bald in dieser, bald in jener Form

(Hand- und Klappspiegel), bald in der Rechten, bald in der Linken, bald zum Zweck der Bespiegelung, bald ohne denselben. Unter der Venus mit dem Spiegel kann daher jedenfalls keine bestimmte Kunstform, sondern höchstens eine ihrem Charakter nach zusammen gehörige Classe von Darstellungen verstanden werden, als deren bedeutendste oder sicherste diejenige erscheint, die der Meester'schen Bronze zu Grunde liegt. Ihre Entstehung fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die alexandrinische Zeit, wo ja überhaupt eine niedrigere Auffassung der Göttin sich anfieng in der Kunst geltend zu machen, und zwar schwerlich vor die Anadyomene des Apelles. Denn obgleich schon früh bei den Dichtern der Göttin des Liebreizes der Spiegel gegeben wurde [1], so ist doch gewiss die bloss mit ihrem Schmuck beschäftigte Aphrodite in der Blüthezeit der griechischen Kunst nicht völlig nackt gebildet worden. Ja auch später noch müssen lebensgrosse Venusbilder mit diesem gar zu sehr an die Wirklichkeit und den Tand des Lebens erinnernden Motiv zu den Seltenheiten gehört haben. Ausser dem Oberkörper der chiaramontischen Statue (No. 2) sind die erhaltenen Denkmäler alle, und die meisten sehr viel, unter Lebensgrösse, und es fragt sich, ob der grössere Massstab der chiaramontischen nicht gradezu als ein Hinweis auf die Bekleidung des Unterkörpers zu nehmen sei.

Anhangsweise führen wir noch ein paar nackte, mit ihrer Toilette beschäftigte Terracottafiguren an, die sich zugleich auf die eine Hand stützen.

In *Leyden* (abg. Janssen Terrac. Tf. V. 21). Nackte Venus, circa 1 Spanne hoch, mit der (jetzt abgebrochenen) Rechten die Haare fassend, die Linke auf einen vom Gewand bedeckten Tronk gestützt. Rechts ein Amor mit Spiegel. Aus Tunis stammend, von roher Arbeit.

Im Antiquarium zu *Basel* zwei ähnliche aus Augst. Bei der einen fehlen Kopf und rechter Arm, die andere hat eine Stirnkrone. Beide mit hässlich ausladenden Hüften, circa 11 Cent. hoch.

In *Zürich* (Benndorf Die Ant. von Zür. No. 193), Venus mit der einen Hand auf eine schlanke Vase gestützt, mit der andern das Haar ordnend. In Beziehung auf die Seiten ist die Beschreibung unklar.

Wenn diesen Figuren ein Marmortypus zu Grunde liegt, so kann vielleicht ein Statuenfragment des *Louvre* (Fröhner No. 160) damit in Verbindung gebracht werden. Kopf und sämmtliche Extremitäten fehlen; aber aus dem Ansatz des rechten Armes und den auf den Schultern er-

---

[1] Z. B. in der von Stark citierten Krisis des Sophokles. Athen. XV. p. 687 C. Die Künste der Toilette sind ihr schon bei Homer und in den homerischen Hymnen geläufig.

Digitized by Google

haltenen Resten einer breiten Binde glaubt der Herausgeber des Katalogs schliessen zu dürfen, dass jener Arm beschäftigt war die Haare mit der Binde zu schmücken, während der linke, wie zwei Puntelli zeigen, wahrscheinlich gesenkt war. Nach Fröhner griechische Arbeit. 0,73 M. hoch.

b. Darstellungen mit verhülltem Unterkörper.

Erste Gruppe.

Von halbbekleideten Figuren, welche beide Arme gegen den Kopf gebogen haben, scheint in Marmor ausser einigen ganz zweifelhaften Statuen nichts erhalten zu sein.

1°. Ein Torso von *Mantua*, No. 213 (abg. bei Labus Museo di Mantova II. 36), ohne Kopf, Arme und Unterbeine, mit vorn in einen Knoten geschürztem Gewand, kann wohl nur in diesem oder dem vorigen Capitel untergebracht werden, da der Ansatz seiner Arme eine von den Schultern an aus- oder aufwärts gehende Richtung zeigt. Die Figur ruht auf dem rechten Beine, wie auch die rechte Schulter etwas gesenkter als die linke, doch bei weitem nicht so stark, wie wir es im Durchschnitt bei den ihre Haare trocknenden gefunden haben. Den eisernen Zapfen nach sind früher Restaurationsversuche gemacht worden. Die Arbeit ist mittelmässig.

2°. Eine Statuette des *Louvre* (Kat. von Clar. No. 428 a. Fröhner No. 146; abg. Clar. pl. 345. 1359), von griechischem Marmor, 0,75 M. hoch, welche unter dem herkömmlichen Namen der Venus mit dem Schwan bekannt ist, würde, was die Büste betrifft, so ziemlich den beiden Pourtalès'schen Figuren (oben p. 300), in der Erhebung der Arme am ehesten der Durand'schen Terracotta (p. 301) entsprechen. Allein Kopf, rechter Arm und grösster Theil des linken sind neu, und die Art, wie der Unterkörper bekleidet ist, indem der Mantel unmittelbar unter der Brust um den Leib gewunden, hat unter den Venusbildern keine Analogie [1]). Nur in dem Aufsetzen des linken Beines (auf einen Schwan) erinnert sie an einen Typus der Venus victrix. Zu einer solchen aber will das Motiv der Arme nicht passen. Ich glaube, durch den als antik gesicherten Schwan werden wir vielmehr auf Leda verwiesen. Uebrigens muss es auffallen, dass die Figur auf dem rechten Beine ruht, da sie gleichwohl den rechten Arm höher erhoben hat [2]).

---

[1]) Die etwa zu vergleichende, ebenfalls aus der *Durand*'schen Sammlung stammende Terracotta mit dem ergänzten Schwan in der vorgestreckten Linken (als Leda abg. bei Clar. pl. 411. 711 und in der ersten Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. No. 43) ist ihrer Bedeutung nach dem Kreis des täglichen Lebens entnommen. S. Jahn Archäol. Beitr. p. 11.

[2]) Bei kleinen Bronzen, wie die zunächst folgende Wiener, hat es weniger auf sich.

3°. Entschieden die Haare schmückend ist eine kleine *Wiener* Bronze gedacht (Kat. von Sacken und Kenner p. 306. No. 1219; abg. von Sacken Die ant. Bronzen etc. Tf. 35. 8), auf rechtem Standbein, trotz dem mehr erhobenen rechten Arm. Der letztere ist an das bediademte Haupt gelegt, der linke hält einen Haarstrang. Von sorgfältiger, aber nüchtern römischer Ausführung. 8,5 Cent. hoch.

4°. Eine ehemals vergoldete Bronze *ebenda* (abg. von Sacken Die ant. Bronzen Tf. XI. 5) scheint ihrer ganzen Auffassung nach mehr mit der Aphrodite von Melos verwandt zu sein, wesshalb wir sie dort aufgeführt haben (oben p. 183).

5°. Ein Figürchen des *Louvre*, an der rechten Wand des Bronzezimmers No. 137, ist bei ähnlich aufgebogenen Armen und ebenfalls geknotetem Gewande zugleich mit einem feinen, die rechte Brust bloss lassenden Chiton bekleidet, circa 2" hoch (vgl. oben p. 101. No. 7).

6°. Auf einem *pompejanischen Bild* (Helbig Wandgemälde No. 293; abg. Museo borb. I. 22) ist Aphrodite dargestellt, über jede Schulter eine Locke des schon halbgeordneten Haares emporhebend, als ob sie die Schönheit desselben zeigen wollte. Vgl. das neu entdeckte Wandgemälde Bullet. 1872. p. 196: Aphrodite mit geknotetem Gewand; rechts und links ein Eros, von denen der eine einen Spiegel emporhält.

7°. Dasselbe Motiv wieder bei sitzender Stellung auf der *Gemme* bei Cades K. VII. 55 [1]).

Zweite Gruppe.

Häufiger sind Figuren, die bloss eine Hand an den Haaren oder am Haupte beschäftigt haben, indem die andere wieder einen Spiegel oder ein Oelfläschchen hält, wenn nicht etwa beide, die erhobene und die gesenkte, in einer correspondierenden Handlung begriffen sind.

Hier müsste natürlich

1° die *Aphrodite von Arles* genannt werden, sobald fest stünde, dass ihre erhobene Rechte eine Beziehung zu den Haaren oder zu dem darum gewundenen Bande hatte. Wegen ihres grossartigen Gewandumwurfs und wegen der Anordnung ihres Haares haben wir sie unter den mit der melischen Statue verwandten Denkmälern aufgeführt (oben p. 180), obgleich uns eine auf die Toilette bezügliche Restauration keineswegs ausser Frage zu fallen scheint.

Von Marmorwerken ferner, unter der Voraussetzung, dass der Restaurator das Richtige getroffen:

---

[1]) Die hübsche *Pourtalès*'sche Terracotta dagegen (abg. Panofka Cab. Pourt. Tf. 31), welche, sitzend und ganz bekleidet, im Begriff ist, sich die Haare am Hinterhaupt aufzubinden, hat keinen mythologischen Charakter.

2°. Die Porträtstatue der *Julia Soaemias*, Mutter des Heliogabalus[1]), jetzt im Museo Chiaramonti No. 639 (abg. Visc. Pio Clem. II. pl. 51. Clar. pl. 607. 1339. Denkm. d. a. K. I. 402). Gefunden in den Ruinen des alten Forums von Präneste, dessen Schmuck sie ohne Zweifel einst bildete. 1,72 M. hoch. Sie ist mit gesenkten Oberarmen dargestellt, ein Salbgefäss in der Linken, die Rechte auf eine der vom Nacken herüberfallenden Locken gelegt, also ein Motiv der Arme, das am ehesten den nackten Bronzefiguren mit dem Spiegel entspricht (oben p. 303 f.). Allein der linke Arm ist zur Hälfte und der rechte vom Deltoides an ergänzt und aus dem Umstand, dass der Körper auf dem rechten Beine ruht, möchte man vermuthen, dass auch der rechte Arm ursprünglich gesenkter war als der linke. Doch ist wegen der symmetrischen Haltung des Oberkörpers in dieser Beziehung kein sicherer Schluss gestattet. Rechts ein senkrecht stehender Delphin mit höchst ungeschickt darauf reitendem Eros. Stil und muthmassliche Benennung der Statue sowie die abzunehmende Perrücke setzen ihren Ursprung in spätrömische Zeit.

3°. Einer ähnlichen Statue möchte Guédéonow den Kopf der Julia Domna in *Petersburg* (Kat. No. 227) zuweisen.

4°. Und wieder von einer ähnlichen, aber diessmal von einer wirklich als Venus gedachten, rührt der Marmorkopf des *Museo Chiaramonti* her, der jetzt, obgleich von verschiedenem Marmor, mit einem nackten Ober- und einem halbverhüllten Unterkörper zusammengesetzt ist (Clar. 610. 1355; vgl. oben p. 257). Die Arme sind ganz neu und zwar in der Art restauriert, dass die Rechte einen im Nacken losgelösten Haarstrang emporhält, während die Linke denselben zu salben im Begriff ist. Vorn ist das Haar bereits geordnet und mit einer Binde geschmückt. Abgesehen von der nicht passenden Gewandanlage — die beiden Zipfel sind über der Scham in einen offenen Bogen vereinigt — hat der Restaurator in geschickter Weise aus den Fragmenten ein Ganzes zu machen gewusst, so dass man auch für die ursprünglich zum Kopf gehörige Figur eine ähnliche Haltung der Arme vorauszusetzen geneigt ist.

5°. Möglicherweise liegt auch einem *Leydener* Torso (abg. Janssen Gr. en Rom. Beelden Tf. III. 9) diese Composition zu Grunde. Er stammt vermuthlich aus Italien; von pentelischem Marmor, 0,69 M. hoch. Nur der Oberkörper ist antik und auch hier fehlen die Arme. Der rechte war jedenfalls aufgestreckt und zwar, wie der Ansatz zeigt, mit dem Oberarm nach vorn. Ob der linke das Gewand gehalten oder ob der Vorderarm aufgebogen war, ist nicht mehr zu sagen. Gegen-

---

1) Siehe Visconti Pio Clem. II p. 307.

Digitized by Google

wärtig zeigt die Statue die umgekehrte Haltung der Aphrodite von Melos; daher auch von Janssen als Venus victrix gefasst, wozu aber wenigstens der aufgesetzte, bloss mit einem Band umwundene Kopf keine Veranlassung giebt. Der Stil wird gerühmt.

Sonst haben wir diejenigen Venusbilder, welche noch eine Hand ans Gewand gelegt haben, je nach dem Motiv des letzteren bei der drapierten Venus pudica (Cap. 15) eingereiht, so einen Leydener Gypsabguss bei der ersten Gruppe (No. 5), verschiedene Statuen bei der fünften (No. 23 ff.).

Unter den Werken der Kleinkunst steht

6° an Schönheit, Grösse und guter Erhaltung obenan die im Jahr 1840 zu Nocera entdeckte, 0,33 M. hohe Bronzestatuette in *Neapel*[1] (ziemlich schlecht abg. bei Clar. pl. 632. H). Mit Ausnahme der Attribute oder des Gegenstandes, den sie in den Händen hielt, fehlt gar nichts. Aber grade vom Attribut hängt das sachliche Verständniss ab. Die Rechte mit horizontal ausgestrecktem Oberarm ist aufwärts gegen den Kopf, die Linke schräg abwärts vor den Leib gebogen. Wären die Haare nicht so wohl geordnet, so möchte man denken, dass sie mit der Rechten etwa in der Art der eben erwähnten chiaramontischen Statue (No. 4) eine Locke emporgehoben, mit der Linken den Spiegel gehalten habe, womit wenigstens ihr Blick ganz gut stimmen würde.

So ist Venus dargestellt

7° in einer kleinen in Dalmatien gefundenen Bronze zu *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 286. No. 544. a; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 16. 3). Das Gewand wie bei der schöneren vergoldeten ebenda (oben p. 183) kaum noch auf der linken Hüfte haftend; auf dem Haupt eine Stirnkrone, 11 Cent. hoch.

8°. Sehr schwer dagegen ist die Bestimmung des ursprünglichen Motivs bei der in Beziehung auf die Arme leider fragmentierten Bronze der Sammlung *Fejervary* in Ungarn, die wir ihres ganzen Charakters halber bei der melischen Aphrodite aufgeführt haben (oben p. 184).

9°. Besonders häufig findet sich eine halbnackte, mit der einen Hand an ihrem Haar beschäftigte Frau (ob Venus?) als Krönung bei bronzenen *Haarnadeln*. — Eine ganze Reihe dergleichen, meist ungewöhnlich grosse, sind bei Friederichs (Kleinere Kunst und Industrie No. 249 a. ff.) verzeichnet, wenn anders überall die gleiche Darstellung gemeint ist (eine davon abg. in den Mon. des Inst. VIII. Tav. 58. e). Wo die ähnliche von Stark (Unedierte Venusst. Tf. VII. B) publicierte sich befindet, oder ob sie mit einer von den Berliner Nadeln identisch,

---

[1]) Siehe Bulletino 1841. p. 145. Friederichs Bausteine No. 854.

wird nicht gesagt. Uebrigens ist das Motiv der an den Scheitel greifenden Rechten und der in die Seite gestützten Linken bei der letzteren nicht ganz klar. Stark meint, sie halte das Gewand an der linken Seite. Die Art des Gewandumwurfs selber (mit einem über die linke Schulter herüberhängenden Zipfel) ist eine bei Venusfiguren zumal dieses Charakters fast vereinzelte. Die Figur 7 Cent. hoch.

10°. Eine schöne als Nymphe Coronis edierte Bronzefigur bei *Gori* Mus. Etr. I. Tf. 68, unterscheidet sich durch etwas grössere Entblössung, indem das die Beine nicht mehr verhüllende Gewand bloss durch die zusammengedrückten Schenkel und die eingestemmte Linke gehalten wird. Mit Halskette; rechtes Standbein.

11°. Eine mit der Linken nach dem Haarputz greifende *Würzburger* Terracotta (Verz. von Urlichs No. 47) haben wir wohl richtiger bei den aufgestützten erwähnt (oben p. 190). Sie ist als Ganzes so singulär, dass sie immer nur in Hinsicht auf einzelne Züge mit diesen oder jenen Darstellungen verglichen werden kann.

12°. Schildplatttäfelchen in *Berlin* (abg. Denkm. d. a. K. II. Tf. 24. 274. b): Venus, in der Linken einen Spiegel haltend, mit der Rechten die Haare emporhebend, wobei der Ellenbogen auf einen Priap gestützt ist. Links ein vom Delphin umwundenes Ruder.

13°. Auf einem *geschnittenen Stein* bei Lajard Rech. sur le culte de Vénus XIV. G. 15, wo Aphrodite neben zwei anderen Gottheiten dargestellt ist, hebt sie das Haar mit der Linken empor; in der vorgestreckten Rechten wahrscheinlich ein Oelfläschchen. Rechts ein Eros [1]).

In sitzender Stellung finden sich ähnliche Figuren hie und da

14° auf Gemälden, z. B. im Museo borbon. V. 2: eine halbbekleidete Frau, welche sich im Spiegel beschaut, während sie mit der Linken die Seitenhaare emporhält. Oder die auf dem Felsen sitzende mit der rechten Hand aufgestützte auf dem Wandgemälde aus Villa Negroni (abg. Denkm. d. a. K. I. 427. a) [2]).

Es versteht sich, dass diese in den Einzelmotiven zum Theil sehr verschiedenen Darstellungen nicht alle von einem und demselben Original können abgeleitet werden. Man kann fragen, ob überhaupt sichere Andeutungen von solchen vorhanden sind. Die Marmorstatuen, wenn nicht die Aphrodite von Arles in Frage kommt, lassen uns zum Voraus gänzlich im Stich. Unter den Bronzen hat die von Nocera (No. 6) ihrer Vor-

[1]) Vielleicht gehört auch die Figur einer korinthischen *Münze* (Mionnet II. p. 179) hieher: Venus halbnackt einen Spiegel haltend; zu ihren Füssen ein Eros.

[2]) Toilettenscenen mit einer Mehrheit von Figuren müssen von einem anderen Gesichtspunkte aus betrachtet werden, wesshalb wir sie übergehen.

Digitized by Google

trefflichkeit wegen ein günstiges Vorurtheil für sich. Sie steht aber ziemlich allein und in dem etwas knappen und nicht glücklich geschürzten Gewande fehlt es an jenem Sinn für Grösse, den man an griechischen Marmorwerken vorauszusetzen gewohnt ist. Wenn endlich Stark (Venusstatuen p. 88) in der Gemmenfigur bei Lajard (N. 13) die Nachbildung eines bedeutenden statuarischen Werkes erblickt, so ist diess zwar durch den Charakter der beiden mitdargestellten Figuren und durch die ganze Anordnung derselben einigermassen begründet; doch lässt sich grade der hier gegebene Aphroditetypus mit der scharfen Wendung des Hauptes und mit der erhobenen Linken in Rundwerken nicht nachweisen. Immerhin ist es interessant, eine die Haare salbende Aphrodite mit der assyrischen Hera und der Athene Nikephoros zu Cultuszwecken zusammengestellt zu sehen. Es zeigt, wie sehr diese menschlich genrehafte Auffassung allmählich in Fleisch und Blut der Griechen übergegangen war.

Von ihrer Entstehungszeit gilt ungefähr dasselbe, was von der der nackten; wobei es sehr wohl möglich, dass die bekleideten den nackten vorangegangen.

XIX. CAPITEL.

Die kauernde Aphrodite.

Die mit ihrem Putz beschäftigte Göttin ist als Kunstmotiv so nahe mit der ihre Haare auspressenden verwandt, es finden zwischen beiden Classen so unmerkliche Uebergänge statt, dass sie bei der Betrachtung unmöglich von einander getrennt werden konnten. Indess sind wir dadurch von den Darstellungen der unmittelbar aus dem Bade steigenden Aphrodite etwas abgeführt worden, und wir müssen noch einmal zurückkehren, um zwei Typen nachzuholen, die bei allerdings völlig verschiedener Composition — nicht mehr frei aufrecht stehend — die Göttin der Schönheit in ähnlicher Auffassung zeigen wie die Bilder der eigentlichen Anadyomene.

Die aufrechte Stellung ist sowohl die plastisch natürlichste als die dem Charakter der Göttin angemessenste. Thronend liess sich nur die bekleidete und höchstens noch die als Siegerin dargestellte Urania denken. Dagegen kann es nicht befremden, dass die seit dem vierten

Jahrhundert dominierende irdische Auffassungsweise zusammen mit der innig damit verwachsenen Idee des Bades zu Bildungen hinüber geleitet hat, welche grade in einer vom Gewöhnlichen abweichenden speciellen Situation ihren Reiz suchen, wie diess sonst kaum bei einer höheren Gottheit vorkommt. Dergleichen specielle Motive sind die der kauernden Aphrodite und der Sandalenlöserin, jenes mehr durch die Marmorsculptur und in lebensgrossen Figuren, dieses vorzugsweise durch kleinere Bronzen überliefert; das erstgenannte in jeder Beziehung das bedeutendere.

Es giebt jedoch zwei verschiedene, in der Haltung der Arme und des Oberleibes abweichende Typen der kauernden Aphrodite. Beidemal hat sie sich auf das rechte Bein herabgelassen, welches zu fast knieender Stellung zusammengebeugt ist, so dass der Schenkel des andern eine aufwärtsgehende Richtung erhält. Aber das eine Mal — und das ist das Gewöhnliche — ist der linke Arm ruhend über den entsprechenden Schenkel gelegt, während der rechte Arm gegen die linke Schulter umgebogen ist; ohne das nach rechts gewandte Haupt könnte man sie eine niedergekauerte capitolinische Venus nennen. Das andere Mal ist der rechte Arm aufgehoben und zurückgelegt, der linke greift wie waschend unter die rechte Achselhöhle.

Indem wir diese zwei Darstellungsweisen bei der Aufzählung der Repliken auseinanderhalten, werden wir eine vergleichende Besprechung doch besser ans Ende versparen, da die meisten einschlägigen Fragen nur mit Rücksicht auf beide zugleich erledigt werden können.

a. Die erhaltenen Repliken.

Erste Gruppe[1].

1°. Für das schönste Exemplar gilt das *pioclementinische* im Maskenkabinet des Vaticans No. 429 (abg. Piranesi Stat. 14. Visconti Pio Clem. I. pl. 10. Clar. pl. 629 (bis). Denkm. d. a. K. II. 279. Pistolesi Il Vaticano illustr. V. 63. E. Braun Kunstmythologie Tf. 71. Overbeck Gesch. der gr. Plastik I. p. 359) mit der nicht zugehörigen Künstlerinschrift am Fussgestell: Βούπαλος ἐποίει[2], von carrarischem Marmor, 0,70 M. hoch, also unterlebensgross. Der Kopf ist ungebrochen, aber die Haare auf dem Scheitel ergänzt und das Gesicht überarbeitet. Im Nacken unter

[1] Siehe Jahn Archäologische Beiträge p. 444.
[2] S. Brunn in Pauly's Real-Encyclopädie I. p. 2539. E. Braun Museen Roms p. 372. Sie wurde von der mitgefundenen Basis einer andern Statue copiert.

dem Band eine kleine Haarschleife statt des Knotens. Die rechte Hand, die Finger der linken und die vordere Hälfte des rechten Fusses neu; ebenso der grösste Theil der Wellenbasis [1]. Am rechten Schenkel die Spur eines abgebrochenen Puntello. Ein umgestürztes Gefäss dient links als Stütze. Die realistische Darstellung des Wassers, das dann aber doch wieder eine consistente Unterlage bildet, deutet auf römische Zeit; der Fundort (Prato bagnato an der Via Praenestina) lässt in ihr den Schmuck einer Badekammer vermuthen (vgl. E. Braun Mus. p. 372).

2°. Im *Museo Chiaramonti* (abg. Clar. pl. 627), von griechischem Marmor, 1,17 M. hoch, aus der Werkstatt Albaccini's. Mit sehr nach rechts geneigtem, aufgesetztem, aber zugehörigem Haupt. Neu der rechte Vorderarm, die linke Hand, die Füsse und die als Stütze dienende Muschel zur Linken.

3°. In der Sammlung *Giustiniani* (Clar. pl. 627), von carrarischem Marmor, 1,27 M. hoch. Ziemlich gut erhalten und von Clarac wegen ihrer Morbidezza gerühmt. Neu bloss die Hände; der Kopf ungebrochen, nicht gesenkt wie an der pioclementinischen.

4°. *Ebenda* (Clar. pl. 630), von carrarischem Marmor, 1,19 M. hoch, mit einem Schwan (oder einer Gans) zur Linken. Neu Kopf, Arme und Theile der Füsse; vom Schwan bloss Kopf und Hals.

5°. In der *Villa Ludovisi*, Vorsaal links No. 45 (unediert), eine mit Eros gruppierte. Der letztere steht hinter ihr auf einem Fels und breitet das Badetuch aus, um es ihr überzuwerfen. Der Kopf der Venus ergänzt. In der wie gewöhnlich aufwärts gerichteten Rechten hält sie den Schwanz eines vor oder neben ihr angebrachten Delphins [2].

6°. Im Museum von *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 296; abg. Clar. pl. 631), mit hinter ihr stehendem Eros. Von griechischem Marmor. 1,13 M. hoch. Der Kopf ist aufgesetzt, der rechte Arm mit den Haarsträngen, die linke Hand und Theile der Füsse neu, ebenso Arme und Beine des Eros.

7°. *Ebenda* (Gerhard No. 307; Clar. pl. 606 A), von griechischem Marmor, 1,01 M. hoch, aus der Sammlung Farnese. Mit fast übervollen Brüsten. Der Kopf aufgesetzt (vielleicht Porträt), die rechte Hand restauriert. Dass die linke Hand hier seltener Weise erhalten, hat wegen der äusserst geringen Arbeit der Statue nur secundären Werth.

---

[1] So lauten in Uebereinstimmung mit Clarac meine Notizen, wesshalb ich die Gerhard'sche Angabe (Beschreibung Roms II. 2. p. 203), dass die Arme neu seien, obgleich sie sich auch bei Braun findet (Ruinen und Museen Roms p. 372), für unrichtig halte. Sie beruht wohl nur darauf, dass die Arme (wenigstens der rechte) angesetzt sind. Ebendiess ist beim rechten Knie der Fall.

[2] Vgl. oben p. 234. Anm. 1.

Digitized by Google

8°. In den Uffizien zu *Florenz* No. 145 (mit verkehrten Seiten, von vorn und vom Rücken abg. Molini Gall. di Firenze II. S. IV. p. 158. Clar. pl. 630. 1418). Kopf, Arme und linkes Bein neu. Was die Arbeit betrifft, so ist sie geglättet und durch hässliche Bauchfalten entstellt.

9°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 681. Fröhner No. 148; abg. Clar. pl. 345. 1416), von parischem Marmor, 0,88 M. hoch, also unterlebensgross, aus der Sammlung Borghese. Neu ist der schlecht aufgesetzte Kopf, der rechte Arm, die Finger der linken Hand und die Füsse. Sie ist als Diana mit dem Bogen restauriert wie auf dem eben daselbst befindlichen borghesischen *Sarkophage* (Kat. von Clar. No. 315. Fröhner No. 103; abg. Clar. pl. 114), wo die Göttin der Jagd in dieser Stellung von Aktäon überrascht wird [1]). Der rechte Arm mit dem Bogen ist beim Armring angesetzt, übrigens in der Arbeit und im Marmor von den antiken Theilen kaum zu unterscheiden, wahrscheinlich weil diese ebenfalls überarbeitet. Unerklärt bleibt der Puntello am linken Schenkel (vgl. die pioclementinische Statue No. 1).

10°. Eine ehemals *cavaceppische* (Clar. pl. 627), jetzt in England befindliche [2]), der eine Schildkröte zur Stütze dient, ist wieder mit einem hinter ihr stehenden und diessmal sie umfassenden kleinen Eros gruppiert.

11°. In der *Ermitage* zu Petersburg (Kat. No. 351), mit ungewöhnlich grossem Amor hinter ihr. Sie war früher in der Galerie Rondanini, dann in der Sammlung Origo zu Rom, und zuletzt in der des Cavaliere Campana (abg. Clar. pl. 631. No. 1420, womit die ebenda nach Guattani gegebene No. 1422 identisch. Photographie bei d'Escamps Gall. du. Mus. Campana). 0,91 M. hoch. Kopf, Hals und Hände neu; der Kopf des Amor und des karpfenmäuligen Delphins (bei Guattani) von Bernini ergänzt.

12°. In kleinen Bronzen scheint das Motiv nicht häufig vorzukommen. Eine kaum zollhohe, flüchtig gearbeitete im *britischen Museum*. Das rechte Knie berührt die Erde; einige Extremitäten fehlen [3]).

13°. Gemmendarstellung in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet Kat. No. 1579).

14° und 15°. Zwei geschnittene Steine in *Petersburg*, aus den

---

1) Oder sollte der Restaurator den Bogen des Eros im Sinne gehabt haben? Dann hätte er aber doch wohl einen Erosknaben dazugesetzt wie in der Neapler Gruppe (No. 6). Eine wirkliche Diana (dem Halbmond auf der Stirn nach) in dieser Stellung soll sich nach Visc. Pio Clem. I. p. 59. Anm. 3 bei dem Bildhauer Pacetti befunden haben.

2) Welcker Kunstmuseum p. 61.

3) Die überlebensgrosse Bronze des *Tuileriengartens* (Clar. pl. 629) mit der Draperie um den linken Schenkel und der Schildkröte darunter ist natürlich modern.

Gräbern der taurischen Halbinsel stammend. Ein Skarabäus (abg. Stephani Compte-rendu 1859. pl. III. 6) und ein Chalcedon (abg. Antiquités du Bosph. Cimm. pl. 17. 10). Der erstere seinem strengen Stil und dem Fundort nach mindestens aus dem vierten Jahrhundert vor Christo (Stephani).

16°. Bei *Cades* Impr. gemm. VII. K. 42 (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 280). Ein auf einer Säule stehender Knabe giesst der kauernden Göttin Wasser über die vorgestreckten Hände, ein etwas grösserer mit Flügeln versehener trocknet ihr den Rücken ab. Mit Wieseler an Diana zu denken, scheint nicht nothwendig.

17°—19°. Drei weitere bei *Cades* Impr. VII. K. 19—21 sind nach links gerichtet und stimmen auch sonst im Einzelnen nicht überein. Zwei davon scheinen sich aus einem vor ihnen stehenden Gefäss zu bespülen. — No. 41 ebenda: Venus von 4 Eroten bedient und von einem Satyr belauscht, ist wohl modern.

Von Münzen haben namentlich bithynische diesen Venustypus, z. B.:

20°. Eine Münze von *Nikäa* (Mionnet Suppl. V. p. 135; abg. Sestini Mus. Hedervar. Th. II. Tf. 16. 12), mit zwei fackeltragenden Eroten, deren einer ihr einen Spiegel vorweist.

21°. Münze von *Claudiopolis* (Mionnet Suppl. IV. p. 21. No. 111).

22°. Münze von *Gangra* oder *Germanicopolis* (Mionnet Suppl. IV. p. 566).

23°. Doch auch Münzen von *Amisus* in Pontus, mit dem Kopf der Sabina (Mionnet II. p. 345. No. 88; eine jüngst für Berlin erworbene, abg. in der arch. Zeitg. 1869 Tf. 23. 6).

Ausserdem mag auch noch auf ein paar Reliefs, Spiegelzeichnungen und Vasenbilder hingewiesen werden.

24°. Reliefdarstellung auf einem Grabstein des *britischen Museums* (abg. Anc. Marbles X. 54), ob aber wirklich Aphrodite, wie es Stephani Compte-rendu für 1863 p. 62 fasst? da doch der vor ihr stehende und den Kopf zu ihr hinbiegende Schwan die kauernde Figur eher als Leda bezeichnet.

25°. Spiegelzeichnung des *britischen Museums* (abg. Vaux Handbook 1851. p. 421): Aphrodite in kauernder Stellung, mit beiden Händen die Haare auf der linken Seite fassend.

25° a. Etruskische Spiegelkapsel in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 12; abg. Gerhard Etrusk. Spiegel Tf. 243. 1): Eine zum Bade niedergekauerte Frau, im Begriff sich einen Eimer Wasser über den Kopf zu giessen. Ob Aphrodite, ist nicht zu bestimmen.

26°. Ein Tischbein'sches *Vasenbild* (Tischb. IV. 57. Panofka Bild.

ant. Leb. 18. 10) zeigt Venus in dieser Stellung, wie sie sich von einer Nymphe den Rücken mit Wasser übergiessen lässt.

26° a. Auf südrussischen Vasenbildern ist das Motiv in der Art umgeändert, dass die betreffende Figur die vorn herabhängenden Haare wäscht, während ein Mädchen ihr ebenfalls Wasser auf den Kopf giesst. Allein es ist nur eine sich Badende unter vielen andern. Dass sie durch weisse Bemalung hervorgehoben, beweist nichts für Aphrodite.

Zweite Gruppe.

Seltener, aber zum Glück durch ein paar vortreffliche Exemplare repräsentiert, ist der andere Typus der kauernden Aphrodite, die im eigentlichen Sinn sich waschende oder sich im Bade salbende. Davon giebt es zunächst drei Marmorstatuen.

27°. Im *Louvre* (Kat. von Clar. No. 698, Fröhner No. 147; abg. Clar. pl. 345. 1417), früher im Garten von Trianon, von parischem Marmor, 0,64 M. hoch; also kleiner als die oben erwähnte in demselben Museum, dafür aber schöner. Leider ist sie ziemlich zusammengesetzt und die Ergänzungen (linker Arm, rechte Hand, linkes Bein) [1]), obwohl gut ausgeführt, im Einzelnen nicht ganz untadelhaft. Die Seitenhaare sind bei den Ohren heraufgenommen und über der Mitte des Kopfes zusammengeflochten, von wo ein zopfartiger Strang hinten auf den Rücken fällt. Der linke Fuss wird wohl wie bei allen übrigen Exemplaren und wie man es bei einem Marmorwerk kaum anders voraussetzen darf, auf der ganzen Sohle aufgestellt gewesen sein.

28°. Im Museum von *Madrid* (Hübner Die ant. Bildw. in Madrid No. 28; abg. Clar. pl. 634 c), von italischem Marmor. 1 M. hoch, d. h. etwa lebensgross. Jetzt mit der Rechten Oel aufs Haupt giessend, während die gesenkte Linke ein Tuch über den rechten Schenkel hält. Allein beide Arme sammt der Schulter sind neu, und die Ergänzungen nicht nur plump, sondern gradezu falsch ausgeführt. Bei der Restauration der Schulter hat der Kopf eine unrichtige, fast rückwärts geneigte Haltung bekommen. Dafür ist diese Replik in ihren antiken Theilen, wozu auch der Kopf gehört, desto vorzüglicher. Hübner (a. a. O. p. 50) ist geneigt, sie für das beste unter allen kauernden Venusbildern zu erklären.

29°. Diesen schliesst sich wieder eine *ludovisische* Statue an (unediert, aber in Zeichnung vorliegend), thörichter Weise mit einem Exemplar des die Gans würgenden Knaben (letzterer vor ihr) auf ein und

---

[1]) Mit Unrecht, wie es scheint, zählt Friederichs (Baust. No. 449) auch den Kopf zu den ergänzten Theilen.

dasselbe Piedestal gesetzt. Sie weicht von den beiden anderen durch eine etwas aufrechtere Haltung des Oberkörpers, sowie dadurch ab, dass sie den Ellenbogen des linken Armes auf den entsprechenden Schenkel stützt. Der Arm bis unter den Ellenbogen ist ungebrochen. Neu dagegen die Hand mit dem Badetuch, ebenso der angesetzte Kopf sammt dem darüber gelegten rechten Arm.

30°. Kleine Terracottenreplik im *britischen Museum*, zweites Vasenzimmer, Glastisch J. (vgl. Guide p. 30), von Herrn Chambers-Hall geschenkt; ohne die Basis circa 15 Cent. hoch. Sie giesst mit der etwas erhobenen Rechten Oel aus einem Alabastron in die vorgehaltene Linke; doch scheinen die Arme ergänzt. Vgl. Arch. Anzeiger 1855. p. 62 [1]).

Von kleinen Bronzen kenne ich bloss:

31°. Eine in *Arolsen* (Gädechens No. 67). Sie hat aber das rechte Bein, über welches der linke Arm gelegt ist, vom Gewand bedeckt. Die Rechte hinterwärts mit einem Tuch oder Schwamm erhoben. Im Haare den Stephanos. 0,12 M. hoch.

Die ehemals im Cabinet *Pourtalès* befindliche Florentiner Bronze (phot. abg. in den Souvenirs de la Gal. Pourtalès, Paris 1863) ist wohl modern, wie es deren auch anderwärts giebt, z. B. im *Bargello* zu Florenz.

Von Gemmenbildern ist diesem Typus verwandt:

32°. Die auf dem Delphin kauernde Aphrodite bei *Cades* Impr. VII. K. 5, wo freilich die Arme trotz der gleichen Haltung zu einem ganz andern Motiv, nämlich zum Halten des segelartig bauschenden Gewandes benützt sind[2]).

33°. Noch mehr modificiert *Cades* ibid. No. 22, wo nicht bloss die Seiten umgetauscht, sondern der Göttin ein Spiegel in die eine Hand gegeben; auch ohne Contrapost der Kniee (wie die Venus mit den Muschelflügeln). Vergleiche die dieser Gemmendarstellung entsprechende Figur eines *Vasenbildes* bei Weisser Bilderatlas zur Weltgeschichte I. II. Tf. 19. No. 7.

b. Vergleichung der Repliken.

Dass wir es bei diesen Darstellungen im Allgemeinen mit Aphrodite und nicht mit einem blossen Genrebild zu thun haben, steht ausser

---

[1]) Wo seltsamer Weise von gekrümmter statt kauernder Stellung gesprochen wird; auch die Seiten sind verkehrt angegeben. Die von Jahn (Arch. Beiträge p. 444) erwähnte Terracotta bei d'Agincourt Fragm. 13. 3, kann ich nicht vergleichen.

[2]) Wahrscheinlich identisch mit der Darstellung eines Achats im *Mus. Cortonense* 1750. Tf. 24: Venus, hier Fortuna genannt, nackt mit einem Bein auf einem Delphin knieend, ein Segel in der Hand.

Zweifel, theils wegen des Eros, der ihr zuweilen beigegeben, theils weil die noch zahlreich erhaltenen Köpfe ihren Typus zeigen; davon zu schweigen, dass ausdrücklich dergleichen Venusbilder (s. unten) von den Schriftstellern erwähnt werden.

Antik sind die Köpfe der pioclementinischen (No. 1), der chiaramontischen (No. 2), der giustinianischen Statue (No. 3), ferner die der beiden Neapler (No. 6 und 7), der Pariser (No 27) und der Madrider (No. 28). Wir können uns aus denselben noch ein ziemlich bestimmtes Bild, wenn auch nicht zweier verschiedener, doch des beiden gemeinsamen Originaltypus vergegenwärtigen. Er unterscheidet sich namentlich in der Haartracht [1] sowohl von dem der knidischen als von den verschiedenen Nüancen der schamhaften Aphrodite. Alle Exemplare stimmen darin überein, dass sie ein ziemlich breites Band durch die Haare tragen, über welches die letzteren vor den Ohren und hinten aufgenommen sind, um auf dem Scheitel (nicht über der Stirn) in eine mässig ausladende Schleife geknüpft zu werden. Hinten fallen, wie es scheint, ebenfalls vom Scheitel und nicht in der Fülle wie bei der capitolinischen ein oder ein paar gelöste Stränge auf den Nacken.

Weniger sicher ist das specielle Motiv der Figur, sowohl was den einen als was den andern Typus betrifft, festzustellen, indem die massgebenden Theile, dort die rechte, hier die linke Hand, nirgends erhalten. Die Entscheidung wird noch dadurch erschwert, dass wie gewöhnlich schon die antiken Copisten sich Modificationen in dieser Beziehung erlaubten.

Bei dem einfacheren Typus (No. 1—26 a) kann man sich zunächst ein Geräth, am ehesten ein Oelfläschchen in der Rechten denken. Das angebliche Salbgefäss (E. Braun) zu Füssen der pioclementinischen Statue wäre kein Grund dagegen, da es gewiss besser als Wasserurne gefasst wird. Und so sind denn auch verschiedene Repliken restauriert worden: die giustinianische (No. 4), die Neapler (No. 7), die Petersburger (No. 11). Oder aber sie fasste mit der Rechten die links herabfallenden Locken, wie jetzt bei der anderen Neapler (No. 6), der cavaceppischen (No. 10) und bei der modernen Bronze der Tuilerien (No. 12. Anm.). Es würde diess durch eine bithynische Münze (No. 20) sowie dadurch einigermassen empfohlen, dass auch die Diana auf dem Aktäonsarkophag (bei No. 9), freilich mit beiden Händen, die gelösten Nackenhaare emporhält [2]. Indessen grade bei der schönen pioclementinischen (No. 1) war es entschieden nicht der Fall, und wenn der Kopf an der

---

[1]) Zur Bestimmung des Gesichtstypus fehlt es uns an den nöthigen Hilfsmitteln.

[2]) Vgl. Lenormant in den Annalen 1832. p. 62. Anm.

Neapler Statue (No. 7) zugehörig, so hatte die Hand hier auch nichts mit den Haaren zu thun. Eine dritte Möglichkeit endlich, dass sie gar nichts in der Hand gehalten, indem sie einfach im Bade kauerte, um sich wie Diana den Rücken begiessen zu lassen, scheint sich, obgleich es auf Vasenbildern vorkommt [1], mit der ursprünglichen Intention des Künstlers nicht zu vertragen. Die starke Erhebung des Vorderarmes beruht offenbar noch auf etwas Anderem als bloss auf Gründen der Composition. Ich glaube wenigstens nicht, dass die in diesem Sinn ergänzte pioclementinische Statue vollständig befriedigt. — In der Haltung des Kopfes widersprechen sich leider grade die beiden Statuen, wo derselbe allein ungebrochen, die pioclementinische (No. 1), welche rechts abwärts, und die giustinianische (No. 3), die eher ein wenig aufwärts blickt. Daher lässt sich hieraus für das Motiv der Rechten keine Aufklärung schöpfen. Ansprechender scheint uns die auch bei den stehenden Figuren vorherrschende leise Senkung, die übrigens bei der pioclementinischen zusammen mit den unten angebrachten Wellen anzudeuten scheint, dass sie ihr Bild im Wasser betrachte [2]. — Was die linke Hand betrifft, so geht aus der Lage des Armes und aus dem einen Neapler Exemplar (No. 6), wo die Hand alt, zur Genüge hervor, dass sie nichts gehalten; ebenso umgekehrt aus anderen Exemplaren (No. 1. 2), dass der Oberarm wahrscheinlicher Weise mit einem Armband geschmückt war.

Beim zweiten Typus (No. 27—33) ist die Entscheidung noch misslicher, weil wir bloss drei Marmorexemplare haben, und keines mit dem andern übereinstimmt. Die Statue des Louvre (No. 27) ist diejenige, welche am wenigsten durch falsche Restauration entstellt ist. Die Richtung der Arme, die Haltung des Kopfes sind nicht anzufechten. Es handelt sich hauptsächlich nur um den Gegenstand, den sie in der Linken gehalten, um Schwamm oder Salbgefäss; denn ein Tuch zum Abtrocknen müsste wohl Spuren am Körper hinterlassen haben. Die Ergänzung mit dem Schwamm würde durch die plinianische Ueberlieferung einer sich waschenden Venus empfohlen; doch ist das Attribut in grösseren Kunstwerken selten und nur bei höchst mittelmässigen Arbeiten nachzuweisen, wie bei der sitzenden Statue der Villa Borghese (Clar. pl. 604. 1330). Für ein Salbgefäss dagegen, meint Friederichs, spreche die Analogie der Thonfigur des britischen Museums (No. 30). Allein er stützt sich dabei auf eine ungenaue Beschreibung derselben im arch.

---

[1]) Z. B. bei Weisser Bilderatlas zur Weltgeschichte I. II. Tf. 19. 5 (woher genommen, konnte ich nicht nachsehen).

[2]) Nur steht das Motiv der Spiegelung in einem gewissen Widerspruch zu der stark gekräuselten Wasserfläche.

Anzeiger. In Wirklichkeit hält nicht die Linke sondern die erhobene Rechte das Alabastron, um es in die vorgehaltene andere Hand auszugiessen. Dieses Motiv könnte höchstens bei der Madrider (No. 28), nicht bei der Pariser Statue (No. 27), die den rechten Arm über den Kopf zurücklegt, vorausgesetzt werden. Wohl aber würde sich mit beiden Statuen und zugleich mit der ludovisischen (No. 29) die Annahme vereinigen lassen, dass sie das Alabastron in der Linken hielt, während sie mit der Rechten das bereits ausgegossene Salböl auf die Haare träufelte[1].

Ueber Material und Massstab, in welchem die Originale ausgeführt waren, kann bei keinem von beiden ein erheblicher Zweifel obwalten. Alles deutet auf Marmor und auf Lebensgrösse. Besonders wenn das Letztere der Fall und also nicht bloss die Schönheit des Motivs im Allgemeinen, sondern die Darstellung des weiblichen Körpers in dieser speciellen Situation der künstlerische Vorwurf war, konnte nur der Marmor in Betracht kommen, wie denn auch die Aphrodite des Dädalos (s. unten) von Marmor war. Zwar giebt es eine Anzahl Exemplare, die unter Lebensgrösse gebildet sind, wie das pioclementinische (No. 1), das Petersburger (No. 11) und die beiden des Louvre (No. 9 und 27); bei der Mehrzahl aber ist eher das Gegentheil der Fall. Ob bei dem ludovisischen (No. 29), weiss ich nicht; sicher bei dem chiaramontischen (No. 2), den beiden giustinianischen (No. 3 und 4) und dem einen Neapler (No. 6), während das andre Neapler (No. 7) und das Madrider (No. 28) grade lebensgross sind. Es scheint mir daher wahrscheinlicher, dass jenes spätere Verkleinerungen, als dass umgekehrt die lebensgrossen Copieen nach einem kleineren Originale gemacht worden seien. Warum die Darstellung zu anspruchsvoll für natürliche Grösse sein soll (Friederichs), sehe ich nicht. Das Bad steht in so inniger Beziehung zu Venus und die anmuthige Stellung ist der Göttin des Liebreizes und der Grazie und zugleich dem nackten Weibe so angemessen, dass zwischen den stehenden mit der Schamgeberde und der im Bade zusammengeschmiegten kaum ein Unterschied der Berechtigung bestehen kann.

Was die Beigaben der kauernden Venus betrifft, so ist der Eros, den wir in vier Exemplaren des ersteren Typus gefunden (bei No. 5. 6. 10. 11) ohne Zweifel ein Zusatz der späteren Zeit. Darauf weist schon die ungleiche Bildung desselben; welche am besten durch den Mangel eines bestimmten Vorbildes erklärt wird, noch mehr die Composition der kauernden Venus selbst, die vollkommen in sich vollendet, gar keines solchen Zusatzes bedarf, ja eher dadurch verliert als gewinnt.

[1] Vgl. Fröhner Notice du Louvre p. 510 zu No. 147.

Auch die älteren Gemmen wie die zwei Petersburger (No. 14. 15) ermangeln des Eros.

Dagegen musste aus technischen Gründen, weil die eigentliche Körperlast sonst bloss auf den Zehen des rechten Fusses ruhte, auf der andern Seite eine Stütze angebracht werden, von der es nun allerdings schwer zu sagen ist, aus was sie ursprünglich bestanden. Bei den erhaltenen Exemplaren ist es, wo man sich nicht einfach mit einem Marmorblock begnügt hat, bald ein Felsstück, bald eine Vase, eine Muschel, ein Delphin, eine Schildkröte, ein Schwan; die letzteren beiden, sowie die Vase, wenigstens durch je ein sicheres Beispiel verbürgt, die Schildkröte bei der Madrider (No. 28), der Schwan bei der giustinianischen (No. 4), die Vase bei der pioclementinischen (No. 1). Für die Schildkröte verweist Jahn auf die ξύλιναι χελῶναι ἐν Ἀφροδίτης ἱερῷ bei Athen. 13. 55. p. 589 B. Doch müsste hier jedenfalls eine andere Symbolik darin liegen als bei der Aphrodite Urania [1]).

Zeit und Urheber. — Der Ausführung nach stammen sämmtliche Exemplare aus römischer Zeit. Bei den besten und muthmasslich frühesten, wie dem pioclementinischen und dem Madrider, ist es zum Ueberfluss schon durch den italischen Marmor bezeugt. Dass indess eine Composition von solcher Anmuth und solcher Originalität nicht auf römischem Boden erwachsen, versteht sich von selbst, auch wenn es hiefür nicht handgreifliche Beweise in den Gemmen gäbe. Als Erfinder wird [2]) mit Berufung auf die bereits im 17. Capitel (p. 294) besprochene, freilich nicht ganz sichere Stelle des Plinius (36. 35) der Bildhauer Dädalos genannt [3]). Aus dem Gegensatz des sese lavantem und stantem ergiebt sich, dass die erstere eine im Bade sitzende oder kauernde war, wonach allerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit auf einen von unseren Typen geschlossen werden darf; auf welchen von beiden, mag auf sich beruhen. Der Ausdruck sese lavans würde je nach der Restauration vielleicht besser zum zweiten passen. Doch hat der andere den Charakter grösserer Natürlichkeit und Einfachheit und damit der chronologischen Priorität.

Uebrigens ist mit dem Namen Dädalos die Zeitbestimmung noch keineswegs gesichert, da es deren verschiedene und zu verschiedenen Zeiten lebende scheint gegeben zu haben. Im Widerspruch mit Urlichs [4]),

---

[1]) Vgl. was oben p. 57. Anm. 3 bei Anlass dieser letzteren über die Schildkröte bemerkt worden.

[2]) Schon von Guattani Mon. ined. Ann. 1788, p. 58.

[3]) Venerem lavantem sese Daedalus at stantem Polycharmus. So nach Urlichs Chrest. Plin. p. 386. Stephani hatte »astantem« vorgeschlagen. Philol. V. I. p. 178 vgl. Compte-rendu de la comm. arch. de St. Petersburg 1859, p. 123.

[4]) Chrest. Plin. a. a. O.

Stephani[1]) und Anderen, welche den sikyonischen Künstler dieses Namens aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts[2]) darunter verstehen, identificiert ihn Stark (Unedierte Venusstatuen p. 78 ff.) mit dem Bithynier Dädalos, der von Arrian bei Eusthatios erwähnt wird[3]), und der, da er für Nikomedia arbeitete, nach seiner Ansicht nicht vor 264 vor Christo (dem Gründungsjahr dieser Stadt) gesetzt werden kann. Diese Annahme wird besonders durch die bithynischen Münzen unterstützt, welche das Bild der kauernden Venus aufweisen (No. 20 ff., vgl. Stark p. 80). — Indessen ebendieselbe ist auch auf einem Petersburger Stein dargestellt (oben No. 15), der von einigen Gelehrten (Stephani, Wieseler) wenigstens über die Mitte des dritten Jahrhunderts, und auf einem ebenda befindlichen Carneol-Scarabäus (No. 14), der sogar in den Anfang des vierten Jahrhunderts gesetzt wird. »Indubitablement«, sagt Stephani a. a. O. p. 122 ff. mit Berufung auf den Stil und den Fundort. Aus dem Stil kann schwerlich mit solcher Sicherheit geschlossen werden; doch sollen alle im Grabhügel von Pawlowskoë gefundenen Gegenstände auf diese Epoche weisen. Wenn die chronologische Bestimmung dieser Gemmen sicher ist, worüber ich nicht urtheilen kann, so fällt der bithynische Dädalos natürlich von selbst dahin, oder muss mit Stephani als Eine Person mit dem Sikyonier angesehen werden, der ja nach einer zu Ephesos gefundenen Inschrift[4]) allerdings auch in Kleinasien thätig war. Die Statue des Zeus Stratios in Nikomedia von der Hand des Dädalos, meint Stephani, brauche nicht nach der Gründungszeit jener Stadt herabgesetzt zu werden; sie könne aus dem zerstörten Astakos herübergebracht worden sein.

Indess man kann nicht sagen, dass der Stil des Werkes diese Zeitbestimmung und Schule bestätige. Mit Recht glaubt Friederichs (Baust. p. 269) in der Stellung des Pariser Exemplars (No. 27), in dem Zusammengeschmiegten der Glieder, dem Herauspressen einzelner Theile, wodurch weich elastische Schwellungen entstehen, eine bereits etwas raffinierte Kunstrichtung zu erkennen. Und dass in dieser Beziehung ein merklicher Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Typus bestehe, kann ich nicht sehen. Zwar liegen die Charakterzüge im Motiv selber begründet, von irgend welcher Absichtlichkeit über das Natürliche und Nothwendige hinaus ist keine Spur, wie denn auch Friederichs trotz

---

[1]) Compte-rendu 1859, p. 123. Vgl. Arch. Anz. 1861, p. 227 Mitte.

[2]) S. Brunn Gesch. der gr. Künstler I. p. 278.

[3]) Comment. in Dionys. Perieg. V. 793. p. 252 ed. Bernhardy: Καὶ δημιουργῶν τινα ἱστορεῖ παρὰ Βιθυνοῖς Δαίδαλον καλούμενον, οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι, θαυμαστὸν ἄγαλμα Στρατίου Διός.

[4]) Corp. inscr. Gr. No. 2984. Siehe Brunn Gesch. d. gr. Künstl. I. p. 278.



alledem für das Original am vierten Jahrhundert festhält[1]. Aber eben die Wahl des Motivs, die Nacktheit, das Genrehafte ihrer Auffassung widerstreiten der vorpraxitelischen Zeit und die muthmassliche Ausführung in Marmor der Urheberschaft das Erzbildners Dädalos und der sikyonischen Schule. Ob man mit der Verwerfung desselben nothwendig auf den Bithynier angewiesen und wann derselbe gelebt habe, mag einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

c. Modificationen der kauernden Aphrodite.

Schon unter den obigen Denkmälern sind einige mit aufgeführt worden, welche genauer betrachtet, eher Modificationen als Wiederholungen von einem der beiden Typen genannt werden sollten (vgl. No. 17—19. 24. 25a. 32. 33). In Werken der Kleinkunst kommen nun aber noch ein paar weitere Darstellungen hinzu, wo nicht bloss die Art des Kauerns oder die Haltung der Arme, sondern die ganze Idee modificiert erscheint. Darstellungen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Marmorbildern mehr stehen, und die überhaupt nur für das beschränkte Gebiet der kleinen Bronzen oder der Gemmen erfunden worden sind.

Dahin gehört der in kleinen Bronzen erhaltene Typus einer weiblichen Figur (am ehesten Aphrodite oder die von Aktäon belauschte Artemis), welche nackt und in kauernder Stellung links aufwärts blickt, wie wenn sie von daher überrascht würde. Die Linke macht eine abwehrende Geberde, die Rechte scheint einen Schwamm auf die Brust zu drücken (mit einem Tuche die Brust zu trocknen?). Exemplare befinden sich:

In *Arolsen* (Kat. v. Gädechens No. 69. Gypsabguss in Berlin, Saal der Thiere und Bronzen No. 323, bei Friederichs Baust. nicht erwähnt). 0,10 M. hoch.

In *Dresden* (Kat. v. Hettner No. 417). Diese meint wohl Welcker, wenn er im Kunstmuseum p. 61 unter den Repliken der kauernden Venus eine Dresdner aufführt.

Eine ähnliche ist abg. bei *Caylus* Rec. d'ant. I. pl. 70, ohne dass ich ihren jetzigen Aufbewahrungsort angeben könnte. 3" 9''' hoch.

Sodann nur auf Gemmen vorkommend:

Die Darstellung einer in kauernder Stellung das Gewand mit der

[1]) Nur der Zeit des Phidias muss es entschieden abgesprochen werden, wesshalb die Aufnahme in die Reliefcomposition am Sockel des Zeus zu Olympia (Gerhard Zwölf Gottheiten Akad. Abhh. Tf. 17. 2) in keinem Fall zu rechtfertigen.

Linken über die Schulter ziehenden Frau auf einem *Petersburger* Stein (s. oben p. 108. No. 15).

Darstellung einer nackt kauernden Frau, welche mit beiden Armen das Gewand über den Kopf aus- oder anzieht (Cades Impr. VII. K. 24—26; die erste davon abg. in den Denkm. d. a. Kst. II. 281. Vgl. Lippert Daktyl. I. 82—86). — Dasselbe Motiv in einem etwas früheren Stadium (denn hier ist offenbar das Anziehen gemeint) auf einer Gemme der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet No. 3495. Cades VII. K. 27, mit der Inschrift Lais auf dem vor ihr stehenden Gefäss). Die Darstellung hat etwas Auffallendes, weil es sich nicht wie gewöhnlich um ein Obergewand, sondern um einen rockartigen Chiton handelt, wie bei der Aphrodite Kallipygos.

Auf einer Paste des *britischen Museums* ist eine nackte Frau, im Begriff das Gewand überzunehmen, stehend aber mit gebogenen Knieen dargestellt, womit ein ebenda befindliches *Vasenbild* von Kyrene zu vergleichen: Schmückung der Aphrodite oder der Helena (siehe Guide to the second vase room p. 20. No. 53).

Auf Darstellungen, die entschieden ausserhalb des Kreises der Aphrodite fallen, wie z. B. die am Felsenquell von Lerna kauernde Amymone auf den Berliner Gemmen bei Müller-Wieseler II. 82 a und b, oder die weibliche Figur auf dem schönen Cameo des Museums von Neapel (abg. Arch. Ztg. 1847. Tf. IX. 2), die Vorbereitungen zum Schlauchtanz darstellend, können wir uns hier nicht einlassen. Das Motiv des Kauerns ist so allgemein menschlich und bot sich in hundert Fällen so von selber dar, dass es durchaus verkehrt wäre, überall, wo es vorkommt, eine Abhängigkeit von den Marmorwerken vorauszusetzen. — Nur auf die stieropfernde Victoria mag auch hier wieder (vgl. oben pag. 172) besonders verwiesen werden[1], obschon wir nicht glauben, dass der etwa stattfindende ideelle Zusammenhang zwischen ihr und Venus die Aehnlichkeit der Darstellungsweise irgendwie bedingt hat.

d. Aphrodite mit Muschelflügeln.

Eine merkwürdige Darstellung, welche nur in Terracotten vorkommt, ist die einer knieenden oder mit parallel laufenden Schenkeln kauernden nackten Aphrodite, hinter welcher sich eine Muschel öffnet, sodass die beiden Schalen derselben gleichsam ihre Flügel bilden.

[1] Z. B. auf die beiden Terracottenreliefs des britischen Museums bei Lajard Rech. Tf. XIII. 3 und 4, und auf die schöne Siegeslampe mit einer solchen Darstellung im Münchener Antiquarium (Führer v. Christ p. 64).

Digitized by Google

Exemplare finden sich in sehr vielen Sammlungen, meist nur in der Haltung der Arme und in den Attributen von einander abweichend.

1°. Etwa sechs mir nicht näher bekannte im Museum von *Neapel*, darunter die im archäol. Anzeiger (1849, p. 60. 17) erwähnte der Sammlung Santangelo, mit Gewand über der Scham und Apfel in der Rechten [1]).

2°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Sammlung Janzé No. 95. In den Händen Blüthe (?) und Schale.

3°. Zwei aus der ehemaligen Sammlung *Durand* zu Paris. Die eine (de Witte Cab. Durand No. 1626) hält in beiden Händen Attribute, Schale und Phallus. Die andere, welche in den Besitz des Grafen Pourtalès und später in den des Grafen Cranier übergieng (abg., aber nicht sehr genau, bei Clar. pl. 605, und danach in den Denkm. d. a. Kunst II. 285), trägt eine Strahlenkrone und hat die Unterarme symmetrisch vorgestreckt, in der Linken eine kleine Schale. Circa 7" hoch.

4°. Ebenfalls wohl in Frankreich die besonders gut erhaltene des Herrn *Joly de Bammeville* (Bullet. 1843, p. 95), mit Apfel in der Hand.

5°. Drei Exemplare in *Berlin* (abg. Panofka Terracotten des k. Mus. zu Berl. Tf. 17 und 18), theils kauernd mit parallellaufenden Schenkeln, theils knieend; die eine mit Schale und Granatapfel, die andere bloss mit Schale, die dritte mit vorgestreckten Händen.

6°. Drei im Antiquarium zu *München*, dritter Saal, dritter Schrank No. 103—105 (s. Führer p. 56), davon eine mit der Rechten den Schooss deckend, die beiden andern die Rechte auf die Schenkel legend. Um das Haupt auch wieder ein Strahlen- oder Blumenkranz.

7°. In *Würzburg* (Urlichs Verz. p. 18. No. 7). Der rechte Arm bedeckt die Brust, in der Linken hält sie eine Schale.

8°. Verschiedene im *britischen Museum*, die eine mit einem Thier auf der Linken. Eine andere mit gleichsam betend emporgestreckten Händen (Schrank 50 und 51). Eine dritte in der Sammlung Temple, aus Ruvo stammend, mit Granatapfel und Schale (über letztere vgl. Arch. Anz. 1857, p. 28 oben).

9°. In der Ermitage zu *Petersburg* (abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 75. 3), vielleicht identisch mit der bei Dubois Voyage en Crimée IV. pl. 16 (vgl. Welcker zu Müller Handbuch § 377. 5) und bei d'Agincourt Fragm. d. sculpt. 13. 2 (vgl. Jahn Sächs. Ber. 1853, p. 17).

Endlich giebt es, wenn ich meine Quellen recht verstehe, apulische Terracotten, welche Venus nicht vor, sondern auf einer Muschel knieend zeigen. S. Gerhard in den Annal. 1835, p. 45 unten, und Arch. Zeitung 1857, p. 60.

[1]) Vgl. Clarac Descript. d. ant. du Louvre No. 384.

Digitized by Google

Ueber die Bedeutung dieser eigenthümlichen Darstellung, namentlich über die Frage, ob eine obscöne Beziehung in der geöffneten Muschel zu suchen sei, gehen die Meinungen aus einander. Dass eine derartige Beziehung häufig zu Grunde liegt, ist bekannt genug[1], und bei dem ohnehin symbolischen Charakter unserer meist mit doppeltem Attribut versehenen Figur ist auch hier die Möglichkeit nicht absolut von der Hand zu weisen. Indessen wird doch vielfach und schon früh die Muschel als aphrodisisches Attribut verwendet, wo eine obscöne Nebenbeziehung im höchsten Grad unwahrscheinlich ist, z. B. bei dem Antefix von Terracotta in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet Kat. p. 594. 3341): Venuskopf, sich von einer Muschel abhebend, von altem Stil. Auch ist dem in Frage stehenden Typus trotz seiner symmetrischen Composition der Stempel einer gewissen Anmuth aufgedrückt; nicht nur die kauernde Stellung, sondern namentlich die Art, wie die Muschelflügel für den Anblick mit dem organischen Körper verbunden sind, zeugen von einem bewussten künstlerischen Streben, so dass er doch am Ende mehr der Phantasie des Bildners als einer bestimmten symbolischen Auffassung seine Entstehung verdankt. Die Sage von Aphroditens Geburt aus einer Muschel könnte wohl hinreichen, um das Motiv zu erklären. Dann wäre es verwandt mit den Darstellungen auf römischen Sarkophagen, wo Venus häufig als Mittelbild in einer Muschel stehend oder kauernd gebildet ist (z. B. Clar. pl. 224, No. 82. Auch No. 83, wenn Aphrodite nicht falsch ergänzt wäre, vgl. Fröhner Notice I. No. 133 und 134). — Aehnlich fasst es Jahn (a. a. O. p. 17 ff.), und Panofka nennt unsere Terracottenfigur Kythereia, weil die meergeborene Aphrodite zuerst bei Kythera landete[2]. Tiefere Bedeutung glaubt ihr Wieseler beilegen zu müssen (Denkm. d. a. Kunst II, p. 152). Ebenderselbe hält sie für römisch.

Eine auf den ersten Anblick verwandte Darstellung scheint die zu einem Gefäss verwandte Terracottengruppe aus Megara zu zeigen, welche 1852 von Göttling für das archäol. Museum in *Jena* erworben ward (public. von Jahn in den Sächs. Ber. 1853. Tf. I. II): eine weibliche Figur, aufs rechte Knie gesunken, mit der Linken das Gewand vor die Scham haltend, mit der Rechten dasselbe wie zum Schutz gegen den herbeifliegenden Vogel ausbreitend. An ihren Schooss schmiegt sich schüchtern ein Schwan, hinter ihr auf einer Erhöhung steht Eros. Allein

[1]) Vgl. Engel Kypros II. p. 187. Anm. 82. Panofka Terracotten Berl. p. 59 ff. Jahn in d. Sächs. Ber. 1853, p. 18. Anm. Stark in d. arch. Ztg. 1865, p. 74.

[2]) Cytherea Venus ab urbe Cythera, in quam primum devecta esse dicitur concha, cum in mari esset concepta. Paul. Diac. p. 52 M.

Digitized by Google

trotz den ganz ähnlichen Muscheln zu beiden Seiten ist die Beziehung auf Aphrodite und der Taubencharakter des herbeifliegenden Vogels nicht ausser Zweifel. Jahn a. a. O. p. 14 ff. deutete die Gruppe mit Beziehung auf die spätere Sage von der Dioskurengeburt [1]) als Leda, den schwangestalteten, von einem Adler verfolgten Zeus in ihren Schooss aufnehmend, und ich möchte diese Erklärung, angesichts der Schwierigkeiten, welche auch der anderen entgegenstehen, einstweilen nicht so vollständig verwerfen, wie es von Stephani (im Compte-rendu für 1863, p. 63) und von Overbeck (Kunstmythologie, Zeus p. 594. Anm. 198) geschieht. So ist ja auch auf einem *geschnittenen Stein* (bei Montfaucon Antiqu. expliqu. I. II. pl. CCV. 1) Leda mit vor ihr befindlichem und sie liebkosendem Schwan in kauernder Stellung dargestellt. Und wiederum Leda auf einem schönen *Scarabäus* (abg. Annal. 1835. Tav. d'agg. H. 1. Overbeck Kunstmythologie, Zeus Gemmentaf. V. 5), wo ein allerdings taubenartig gebildeter Vogel von oben in den Schooss einer kauernden und das Gewand emporhaltenden Frauengestalt herabfliegt. Für Aphrodite, wie Stephani will, passt bei der Gruppe von Megara höchstens die Taube und die Nacktheit. Aber die ganze Situation wäre unerklärt [2]).

Endlich erwähnen wir hier eine ihrem Motiv nach bis jetzt ganz vereinzelt dastehende kleine Bronze im Barbakion zu *Athen* (in Photographie vorliegend): Aphrodite, in hockender Stellung, nackt aus einem Blumenkelch hervorkommend. Hinter ihr bilden ein paar höher hinaufgehende Blätter (?) gleichsam eine Lehne. Vgl. die kleine ebenfalls aus einem Blumenkelch hervorgehende Bronzebüste der Venus in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kst. No. 1939 b) [3]).

XX. CAPITEL.

Die ihre Sandale lösende Aphrodite.

Das zweite Motiv, welches uns die badende oder gebadet habende Aphrodite in einer besonderen, vom Gewöhnlichen abweichenden Stel-

[1]) Siehe Euripides Helena 17 ff. Preller Griech. Mythol. II. 1. Aufl. p. 65.

[2]) Vgl. die kauernde halbverhüllte Terracottenfigur mit Aepfeln im Schooss in der Sammlung *Biardot* (abg. Biardot Terres cuites Tf. 51), welche ebenfalls den Körper einer kleinen Vase bildet. Da sie mit Flügeln versehen, so scheint weder Venus noch Leda gemeint zu sein.

[3]) Ueber das Motiv des Blattkelchs sprach Hübner in d. arch. Gesellsch. zu Berlin. S. Arch. Ztg. 1872, p. 41, wo freilich nichts Näheres über den Vortrag mitgetheilt wird.

lung zeigt, ist das der sogenannten Sandalenlöserin. Aphrodite nackt, auf dem rechten Beine stehend, greift mit der rechten Hand abwärts nach dem emporgezogenen linken Fuss, um sich die προσκελίδες von den Fersen zu streifen, manchmal auch, wie man glauben möchte, um sie anzulegen. Der andere Arm ist mit seinem oberen Theil horizontal ausgestreckt, entweder um sich auf etwas zu stützen, oder um das Gleichgewicht zu halten.

a. Die erhaltenen Repliken.

In Marmor giebt es verhältnissmässig nur wenige:

1°. Die bei Athribis in Unterägypten gefundene Statuette, früher in der Sammlung *Mimaut* (abg. Clar. pl. 622 A. 1406 B), 43 Cent. hoch. Die Haare sind gescheitelt und mit einer Binde umwunden. Der linke Oberarm gesenkt, die Hand auf eine ithyphallische Herme gestützt. Unter dem aufgezogenen mit einer Sandale bekleideten Fusse ein kleiner senkrecht stehender Delphin. Wie viel ergänzt ist, wird nicht gesagt.

2°. Der zu Kyrene gefundene kopflose Torso des *britischen Museums* (phot. abg. bei Smith und Porcher Disc. at Cyrene Tf. 67), 52 Cent. hoch. Links ein dicker bis zu den Hüften reichender Pfeiler, an welchem Gewand und Steuerruder angebracht (wegen des letzteren vom Herausgeber Venus Euploia genannt). Ob der jetzt fehlende linke Arm darauf gestützt war, ist fraglich; der Ansatz weist auf eine mehr rückwärts gerichtete Haltung des Oberarms. Die Zehen des erhobenen Fusses wieder auf einen Delphin gestellt. Mittelmässige römische Arbeit.

3°. Aus Athen stammend ein trefflicher kleiner Torso in *Berlin*, Griech. Cabinet No. 902 (unediert, aber durch Abgüsse bekannt). Kopf und linker Arm fehlen ganz; doch war der letztere horizontal heraustretend. Die Ansätze des gesenkten rechten Armes und des linken Beines sind erhalten. 24 Cent. hoch.

4°. Im Besitz des Herrn Rousselle zu *Nismes* ein in Alexandria gefundener Torso, von dem auch ein Abguss im Museum der Maison carrée daselbst. »Ein Werk der besten griechischen Kunst, wenig über 1 Meter hoch. Auf dem rechten gradgestreckten Bein ruht der Körper, während das linke an einem Stein oder Postament in die Höhe gehoben ist. Der Oberkörper sowie die Ansätze der Arme, von denen der linke gehoben, der rechte gesenkt und schräg nach vorn gewendet war, weisen entschieden auf die Position eines Anlegens von weiblichem Schmuck an den linken Fuss. Der Körper zart behandelt, der Rücken ein wahres Meisterwerk.« (Stark Städteleben in Frankreich p. 595). Ob identisch

Digitized by Google

mit dem Berliner Gypsabguss (Friederichs Baust. No. 598), dessen Original als unbekannt bezeichnet wird? Die halbe Lebensgrösse würde so ziemlich stimmen, und der Marmorblock unter dem linken Bein scheint eben das von Stark erwähnte Postament zu sein.

5°. Im Besitz des Herrn Uhlich zu *Smyrna* ein zu Erythrä gefundener Marmortorso, circa 1½' hoch. (Siehe Arch. Anz. 1858, p. 230).

Ausserdem sollen ähnliche Torse auf *Kreta, Rhodos, Kos, Kalymna* gefunden worden sein, wie die Herausgeber der Discoveries at Cyrene bei Anlass von No. 2 bemerken (vgl. Guide to the bronze room of the british Museum p. 53)[1].

In kleinen Bronzen kommt der Typus ungemein häufig vor, so dass auf eine vollständige Aufzählung hier verzichtet werden muss. Sehr Vieles ist anerkannter Massen modern, wie z. B. verschiedene Exemplare im Bargello zu Florenz. — Von antiken sind uns folgende bekannt:

6°. Im *Palazzo Colonna* zu Rom, fast zwei Fuss hoch, also die grösste von allen (s. Friederichs Baust. zu No. 599).

7°. Ehemals in der Sammlung *Odescalchi* zu Rom[2] (mit verkehrten Seiten abg. Clar. pl. 610, richtig dagegen bei Borioni Collect. antiquit. rom. Tf. VII.). Die Stütze ist nicht so hoch wie gewöhnlich und besteht aus einer auf einem niedrigen Pfeiler stehenden Vase, ohne Zweifel sammt dem Arme neu. Die Haare in der Zeichnung zum Krobylos aufgesteckt mit reichen Seitenlocken. Beide Füsse haben Sandalen.

8°. Im Museum von *Neapel* eine sehr hübsche zu Portici gefundene (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 283; vgl. Friederichs Bausteine No. 600), mit vergoldeten Arm- und Fussspangen. Die Seitenhaare um ein Band gewunden, auf dem Scheitel der Krobylos. Eine Stütze, um die sich ein Delphin windet, reicht bis zum linken Schenkelansatz. Der Standfuss ist ohne Sandale, der rechte Arm angesetzt. 4—5" hoch.

9°. *Ebenda* in der Sammlung Santangelo, eine nicht viel geringere ohne Krobylos, die Seitenhaare wieder um ein Band gewunden, indem zwei Spirallocken auf die Brust fallen. Auch sie hat bloss am aufgezogenen Fuss eine Sandale.

10°. In den Uffizien zu *Florenz*, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank. Genaueres habe ich nicht notiert. Vgl. Burckhardt Cicerone p. 450 e.

[1] Auch moderne Künstler haben freie Wiederholungen davon gemacht, z. B. Vitali, von dem eine solche Statue in Petersburg (Kat. der Ermit. von 1860, p. 337. No. 4).

[2] Welche bekanntlich nach San Ildefonso und später nach Madrid gelangte, wo aber Hübner die Statuette nicht auffinden konnte. Vgl. Die ant. Bildw. in Madrid p. 13. Anm. 40.

11°. In *Parma*, gleich der odescalchischen auf ein hohes Gefäss gestützt, aber mit Stirnkrone, 4" hoch. Ziemlich gering.

12°. Im Alterthums-Museum zu *Turin*, sehr kleine Figur ohne Stütze. Ihre Echtheit vielleicht anzufechten.

13°. Zu *Pesaro*, nach Lützow Münch. Ant. p. 11.

14°. In der *Nationalbibliothek* zu Paris, Sammlung Janzé No. 15. Ohne Stütze, mit Apfel in der horizontal ausgestreckten Linken. Auf dem Kopf ein Diadem mit Strahlen an der Seite. Circa 6" hoch.

15°. *Ebenda* No. 3309 (wahrscheinlich die bei Caylus abgebildete, Rec. d'ant. II. 47), eine mehr nach rechts blickende mit grossem Kopf (Porträt?), Hals und Arme wieder mit Goldschmuck geziert. Bei dieser wie bei der vorigen greift die Rechte nur etwa bis zur Wade. Beide gering.

Von den Exemplaren des *britischen Museums* ist in erster Linie zu nennen:

16°. Die angeblich bei Patras gefundene circa 54 Centimeter hohe in Schrank 44 (Guide to the bronze room p. 53). Ohne Arme und mit einem Loch im Rücken, sonst wohl erhalten, namentlich der ausgezeichnet schöne, aber in der Haartracht von den meisten Venusbildern abweichende Kopf, ohne Krobylos und ohne Seitenlocken, schlicht gekämmt und von einer einfachen Haarbinde umwunden, durch welche zugleich der hinten hinausstehende Knauf gehalten wird. Auch das Gesicht zeigt eine strengere, nicht sowohl durch Liebreiz als durch keusche Formenreinheit anziehende Bildung. Sandalen hat sie keine. Ihrem Fundort nach ist es wohl dieselbe, die im arch. Anzeiger 1867, p. 134 von Waagen gerühmt wird. Vgl. auch Friederichs Kleinere Kunst und Ind. bei No. 1841.

17°. *Ebenda*, Schrank 31 und 32, ausgezeichnet schöne Bronze von Paramythia (Guide to the bronze room p. 51; abg. Clar. pl. 628, und von zwei Seiten bei Vaux Handbook 1851, p. 428). Der rechte Arm und die Unterbeine fehlen, vom aufgezogenen linken Bein jedoch nur ein kleiner Theil. Der scharf nach rechts gewandte Kopf ist mit der Stirnkrone geschmückt, die Haare um ein Band gewunden, ohne Seitenlocken; der linke Oberarm horizontal ausgestreckt ohne Spur einer Stütze. 20 Cent. hoch. Von grossartiger Anlage.

18°. *Ebenda*, Schrank 44 und 45 aus der Sammlung Woodhouse in Corfu. Ohne Sandalen, ehemals, wie es scheint, aufgestützt, da sie das Gleichgewicht nicht in sich selber hat; sonst am ehesten dem Münchner Exemplar zu vergleichen.

19°. *Ebenda*, Schrank 32, eine mit vielen Attributen überladene (Guide p. 50; abg. Millingen Transactions of the royal soc. of litt. 2 Ser. 1. Gerhard Gott Eros in d. Akad. Abhh. Tf. 55. 3; vgl. Bullet. 1844, p. 34). Sie steht ohne Stütze auf einem Piedestal, in welchem vorn

einige Stufen angebracht, im Ganzen 24 Cent. hoch. Das Haupt ist mit hoher durchbrochener Stirnkrone geschmückt, in der Linken hält sie einen Apfel; zugleich ist ein Gewand um diesen Arm geschlungen, das sich segelartig um den Kopf herum bauscht. Beide Füsse sind mit Sandalen versehen. Ihrer Attribute und namentlich des wallenden Schleiers wegen hat sie Millingen (a. a. O. p. 62) Venus Urania genannt. Die Arbeit ist mittelmässig, gewisse Theile wie die rechte Hand sogar hässlich. Nach allen Indicien spätrömisch.

20°. *Ebenda* eine zweite mit gleichem Schleier, aber ohne weitere Attribute, dafür auf einem Helm stehend (abg. Vaux Handbook 1851, p. 428). Römisch.

21°. *Ebenda* eine kaum 8 Cent. hohe ohne Stephane, auf eine Säule gelehnt, mit Zeigefinger und Daumen an die Ferse greifend, doch sie nicht berührend.

22°. *Ebenda* eine ähnliche von gleicher Grösse, die ganze Ferse des (nackten) Fusses in der Hand haltend. Sie ist bediademt und auf ein jetzt gebrochenes Ruder (Köcher?) gestützt. Späte Arbeit.

23°. *Ebenda* auf einer Nadel beim Silberschatz von 1793 im mediaeval room. Nicht ganz einen Zoll hoch, also wohl die kleinste von allen; mit der Linken aufgestützt.

In Deutschland besitzt

24° das Antiquarium in *München* ein tadellos erhaltenes und sauber gearbeitetes Exemplar (abg. Lützow Münch. Ant. Tf. 4), dessen Echtheit freilich angezweifelt wird (Friederichs Baust. No. 599). Sehr graziös ist hier das Balancieren mit dem linken Arm gegeben. Die Körperformen von frischer Jungfräulichkeit, die Haare einfach, wiewohl etwas ausladend um ein Band gewunden und hinten aufgesteckt. Von den Ohren fallen zwei Schulterlocken herab.

25°. Im Antiquarium zu *Berlin,* No. 135 des ersten Schranks (Friederichs Kleinere Kunst und Ind. No. 1841). Vom rechten Arm nur wenig erhalten. 3¹/₄" hoch.

26°. Im Besitz von Herrn *Friedländer* in Berlin, aus Bovianum in Samnium stammend (Bullet. 1847, p. 125).

27°. In *Arolsen* (Gädechens No. 65, wovon ein Gypsabguss in Berlin, s. Friederichs Baust. Anm. zu No. 600), mit lang an den Schultern herabfliessendem Haar, das aber trotzdem mit einer Stephane geschmückt ist. Balancierend. 0,12 M. hoch.

28°. In *Karlsruhe* (Arch. Anz. 1851, p. 31 oben).

29°. In *Kassel* No. 47, mit nicht ganz deutlichem Motiv, indem die Rechte wie bei den französischen Bronzen (No. 14 und 15) nur etwa bis zur Wade greift.

30°. In *Wien* (Kat von Sacken und Kenner No. 1129; abg. von Sacken Die ant. Br. Taf. 13. 9). Aus der Sammlung de France, 22 Cent. hoch. Die Stütze unter dem linken Arm fehlt, doch ist eine solche offenbar vorausgesetzt, da die Figur den Schwerpunkt nicht in sich selbst hat. Sandalen sind keine angegeben. Das Haar rückwärts gebunden ohne Schulterlocken, mit schmaler Stephane geschmückt. Von sehr edler, fast grossartiger Auffassung, das Gesicht von harmlos freundlichem Ausdruck, ohne Spur von Gefallsucht. Griechische Arbeit.

31°. *Ebenda* (Kat. No. 1130; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 14. 2). Aus der Ambraser Sammlung, 21 Cent. hoch. Im Gleichgewicht stehend, daher wohl von Anfang an ohne Stütze. Sie unterscheidet sich von der vorigen durch eine mehr nach rechts herabgezogene Haltung, durch das gelöste über Schulter und Nacken fallende Haar und durch mädchenhaftere Formen. Zugleich zeigt das Gesicht den späteren liebreizenden Ausdruck und die ganze Darstellung einen mehr naturalistischen Charakter. Die Augen von Silber.

32°. *Ebenda* (Kat. p. 284. No. 532 a; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 15. 3), aus der Sammlung Jankowitz in Pesth. 12 Cent. hoch, mit Sandalen an den Füssen. Der abwärts gerichtete Kopf mit zackigem Diadem geschmückt, die Haare einen doppelten Korymbos bildend. In der hoch aufgestützten (jetzt der Stütze entbehrenden) Linken ein Granatapfel. Römische, sehr realistische Arbeit [1]).

33°. Terracotta in *Neapel*, 7 bis 8 Zoll hoch.

34°. Aehnliche Figur im Museo Biscari zu *Catania*, wo ein Amor den heraufgezogenen Fuss zu halten scheint. Ob echt, weiss ich nicht.

Auf den Gemmen und Glaspasten ist Aphrodite vorherrschend mit der linken Hand auf ein Ruder gestützt. Exemplare befinden sich u. A. in der Nationalbibliothek zu *Paris*, mit einem beigegebenen Eros (Kat. von Chabouillet No. 40; vgl. ebenda No. 1550 und 1551); ein Amethyst in *Dresden* (Kat. von Hettner p. 101. No. 58): Aphrodite sich mit der Linken auf eine Säule stemmend; ein Carneol in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 435. No. 386); eine Glaspaste in *Berlin* (Cades Impr. VII. K. 14. abg. Denkm. d. a. K. II. 283 a) [2]); verschiedene im *britischen Museum*, Zimmer der Portlandvase, mittlerer Tisch, darunter eine, wo Aphrodite fast in rechtem Winkel vorwärts gebückt erscheint, ein sehr schöner und interessanter Abdruck.

Auf Bronzemünzen von Aphrodisias in Karien (Mionnet Rec. III. p. 322. No. 109. Denkm. d. a. Kunst II. 283 b. Arch. Zeitg. 1869.

---

[1]) Sacken und Kenner p. 297. Anm. 1 erwähnen ausserdem eine Figur im Mus. Albano bei Causeus Mus. Rom. I. 51.

[2]) Zwei andere bei Cades No. 12 und 13, die eine mit der Inschrift Cyene.



Tf. 23. 5) hält Aphrodite einen kranzartigen Gegenstand in der Linken, während ein geflügelter Eros, stehend oder knieend, ihr an der Sandale behilflich ist [1].

Auch auf sicilischen Bleimarken kommt eine Sandalenlöserin auf ein Ruder gestützt vor (s. Mon. d. Inst. VIII. Tav. 11. No. 10).

b. Das muthmassliche Original.

Dass hier ein bedeutendes Original vorlag, braucht nicht gesagt zu werden. Die ungewöhnlich vielen Repliken und das häufige Vorkommen auf geschnittenen Steinen, namentlich aber die Schönheit der Erfindung selber sprechen deutlich genug.

Zwar führt uns das Motiv aus den olympischen Höhen der Götterwelt weiter hinab in die Sphäre des Menschlichen, als diess bisher bei irgend einem statuarischen Typus der Fall war. Es wird kaum noch eine höhere Gottheit geben, welche in dieser genrehaften Weise man kann nicht sagen dargestellt, sondern für ein künstlerisches Problem verwendet worden wäre. Das Motiv scheint hier das erste und die Person nur das zweite zu sein. Der nackte weibliche Körper sollte in der anmuthigsten Bewegung, mit dem schönsten Contrapost der Glieder, der Arme sowohl als der Beine, zur Anschauung kommen, und da keine Figur hiezu geeigneter war, als die mit den Vorbereitungen zum Bade beschäftigte Aphrodite, so nahm man ohne Bedenken die Göttin zur Unterlage der geistig bedeutungslosen, für ihren Charakter höchst gleichgiltigen Handlung. In manchen Exemplaren ist sie allerdings als solche kaum zu erkennen, und so selten auch die völlige durch kein Gewandstück modificierte Nacktheit bei blossen Nymphengestalten zumal in Rundwerken getroffen wird, so läge es doch hier eben wegen des genrehaften Motivs sehr nahe, etwas derartiges anzunehmen. Andrerseits steht es ausser Frage, dass das häufige Vorkommen der Stirnkrone (No. 11. 14. 17. 19. 22. 27. 30) und die symbolischen Attribute (Millingen'sche Bronze No. 19) auf ein göttliches Wesen hinweisen und dass Figuren wie die Neapler (No. 8) durch Haartracht und Delphin, andere wenigstens durch das eine von beiden (No. 7. 32 durch den Krobylos, No. 1 und 2 durch den Delphin), wieder andere durch den Apfel (No. 14

[1]) Dass sie sich ein Beinband umbinde, wie Wieseler vermuthet, scheint mir ein gar zu sonderbares Motiv. Wozu sollte ein Beinband dienen? Am Ende ist Wieseler bloss durch eine ungenaue Zeichnung zu dieser Deutung verführt worden. Auch um ein Waschen der Füsse durch Eros handelt es sich nicht, so viel ich sehen kann. Wenn Stephani von diesem Motiv spricht (Compte-rendu de la comm. arch. de St. Pét. 1860, p. 34. 1861, p. 146), so hat er wohl eine andere Darstellung im Sinne.

und 19) oder durch den Amor (No. 34, sowie auf Gemmen und Münzen) mehr oder weniger deutlich als Venus charakterisiert sind.

Indem wir also auch für das Original an der Venusbedeutung festhalten, muss zugegeben werden, dass bei diesem im Einzelnen Manches zweifelhaft bleibt. Die Stirnkrone, wo sie vorhanden, mag ein von der Kleinkunst beliebter Zusatz sein. Ob aber die Haare zum Krobylos aufgebunden oder ohne einen solchen bloss mit einer Binde geschmückt waren (No. 16. 24 und andere), oder ob sie aufgelöst über den Nacken fielen (No. 27. 31), kann nach den sich widersprechenden kleinen Bronzen nicht bestimmt werden. Der einzig erhaltene Marmorkopf aber (Sammlung Mimaut No. 1) ist mir bloss durch die unverbürgte Abbildung bei Clarac bekannt.

Wichtiger, weil die ganze Composition bedingend, ist die Frage nach dem ursprünglichen Material. War dasselbe Erz, so bedurfte die Figur keiner weiteren Stütze, war es Marmor, so konnte sie einer solchen nicht entbehren. Für uns stellt sich die Sache freilich eher umgekehrt. Aus dem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein der Stütze müssen wir das Material zu bestimmen suchen.

Die Gemmen zeigen sie, wie schon bemerkt, fast durchgängig mit der Linken auf ein Ruder gestützt, und da kein rechter Grund abzusehen, warum die Steinschneider die Stütze von sich aus sollten hinzugefügt haben, so spricht diess einigermassen für deren Ursprünglichkeit. Massgebend aber können die Gemmen schon desswegen nicht sein, weil von den runden Repliken so ziemlich die eine Hälfte und darunter weitaus die schöneren Exemplare der Stütze ermangeln. Das am vollendetsten erhaltene Münchener (No. 24) hat sicherlich nie eine Stütze gehabt; denn die Figur steht im Gleichgewicht und würde sich nur zum Schein aufstützen. Ebenso die Wiener Bronze (No. 31), die von Paramythia im brit. Museum (No. 17), die zu Arolsen (No. 27) und andere. An der in den Denkm. d. a. Kunst abgebildeten Neapler (No. 8) reichte die Stütze wohl von jeher bloss bis zum Schenkel (siehe den Text von Wieseler p. 151). Auch die ästhetische Betrachtung führt zu dem Resultat, dass ein stützendes Beiwerk, mochte es nun aus einem Ruder oder einer Säule, oder sonst etwas bestehen, der Composition kein neues Moment der Schönheit hinzufügte, indem im Gegentheil bei frei balancierender Stellung sowohl der Reiz des Motivs erhöht wird, als auch das Linienspiel ein reineres, der Erfindung in jeder Beziehung würdigeres ist. Die griechischen Künstler haben bisweilen aus der Noth eine Tugend zu machen, die Stütze zu künstlerischen Zwecken zu verwenden gewusst. Aber ohne Noth ein anmuthiges Motiv durch eine Stütze der Hälfte seiner Anmuth zu berauben, ist ihnen nie einge-

fallen. Wir fassen daher die Sandalenlöserin als ursprünglich freistehend und als Erzbild. Denn in Marmor wäre die balancierende Stellung einer frei auf einem Beine stehenden Figur technisch unmöglich gewesen. Die Torse von Kyrene (No. 2) und von Nismes (No. 4) zeigen zur Genüge, was für Blöcke die Marmorkünstler für nöthig erachteten, um der leichten Gestalt ihren Halt zu geben. Und zwar scheint es ebenso ihrem Charakter angemessen als durch die vorhandenen Repliken wahrscheinlich gemacht, dass das Original weit unter Lebensgrösse gebildet war.

Warum die Kleinkünstler dann häufig ein Steuerruder, bisweilen vom Delphin umwunden, als Stütze hinzufügten, dafür vermögen wir einen bestimmten Grund nicht anzugeben. Zur Bezeichnung eines vorhergehenden Bades (siehe Wieseler im Text zu den Denkmälern II. p. 151) wäre es ein sonderbares Symbol, und grade bei denen, welche durch ihre gelösten Haare am ehesten als badende bezeichnet sind, wie die Arolser (No. 27) und die eine Wiener (No. 31), findet es sich nicht. Dagegen mag ausser dem eine Meeresbeziehung andeutenden Charakter das Bedürfniss einer hohen schlanken Stütze, wie sie am besten der schlanken Gestalt entsprach, zur Wahl des Ruders mitgewirkt haben.

Was die Specialität des Motivs betrifft, so kann es sich bloss um das Anlegen oder das Lösen der Fussbekleidung handeln. Es kommt bekanntlich mit Bekleidung verbunden schon ähnlich bei einer Figur auf der Balustrade des *Niketempels* vor (am genauesten abgeb. bei Kekulé: Die Balustrade des Tempels der Athene Nike Tf. III. N), wo ebenfalls über die Besonderheit der Handlung gestritten wird[1]. Die balancierende Stellung und der Umstand, dass bloss Eine Hand damit beschäftigt, passt entschieden besser zum Lösen, so dass wir es mit einer sich zum Bade bereitenden, eben ins Bad steigenden Aphrodite zu thun hätten.

Eine Zeitbestimmung ist nur im Allgemeinen auf den Stil zu basieren, wobei indess gegen griechischen Ursprung sich schwerlich Einspruch erheben wird. Wir können Lützow nur Recht geben, wenn er das Original dem Geist der besseren attischen Kunst näher setzt als dem ihrer späteren raffinierten Renaissance. Indess um ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältniss von der erwähnten Figur des Niketempels zu statuieren, fehlt es denn doch an jeder positiven Handhabe[2]. Die Auf-

---

[1] Vgl. Kekulé a. a. O. p. 29, der ein Befestigen des los gewordenen Sandalenbandes annimmt.

[2] Eine sichere Umbildung jenes Denkmals dagegen ist das *Münchener* Relief (abg. bei Lützow Münch. Ant. Tf. 9). Vgl. Michaelis in der arch. Zeitung 1862. p. 256.

gabe war beidemal eine ganz verschiedene. Dort Bekleidung und Reliefstil, hier Nacktheit und runde Arbeit. Wenn sie im Bewegungsmotiv zusammentreffen, so kann es Zufall sein, oder es kann die Anregung des Nikebildners erst Jahrzehnte, um nicht zu sagen Jahrhunderte später zum Typus der Sandalenlöserin geführt haben. Wer die erhaltenen Denkmäler auf grosse Namen zurückzuführen liebt, wird bei dem unsrigen leicht an den unübertroffenen Meister der Grazie, Praxiteles, denken, oder, damit die genrehafte Auffassung nicht gar zu hoch hinauf gesetzt wird, an einen Schüler desselben. Zu ergründen bleibt dann freilich, wie das Abbild auf die Münzen der Stadt Aphrodisias kam, deren Blüthe viel später fällt. Indess zeigen die Münzen dieser Stadt alle möglichen Aphroditetypen, darunter jedenfalls auch solche, die anderswo hergenommen waren.

c. Modificationen.

Einem kleinen Torso des *brit. Museums*, dritter griechisch-römischer Saal (abg. Clar. pl. 622 A. und von zwei Seiten in den Anc. Marb. X. 20, vgl. Friederichs Baust. No. 601), der dieselbe Bewegung des Oberleibs und der Arme ohne den aufgezogenen linken Fuss zeigt, muss eben dieses letzteren Umstandes wegen eine besondere Stellung angewiesen werden. Er ist nur etwa 1′ hoch und wurde seiner Zeit bei Cavaceppi in Rom für die Townley'sche Sammlung angekauft; nach einer unverbürgten Notiz soll er aus Athen stammen. Kopf, rechte Hand, linker Arm und Unterbeine fehlen; das Erhaltene, in Beziehung auf die Epidermis ohne die leiseste Verletzung, von vortrefflicher Arbeit. Bei einer früheren Ergänzung (siehe die Abbildung bei Clarac) wurde der Torso geschmackloser Weise in ein (jetzt wieder entferntes) hölzernes Badegefäss gestellt. Richtiger vermuthen die Herausgeber der Anc. Marbl. of the brit. Museum auch hier eine Sandalenlöserin, wobei man sich das eine Unterbein rückwärts aufgestreckt denken muss. Nur kann es nicht wohl das rechte gewesen sein, von dem sie die Fussbekleidung abstreift, indem vielmehr auf diesem der Körper ruht. Das Motiv des rückwärts aufgestreckten Beines findet sich, so viel ich mit unbewaffnetem Auge sehen konnte, auf einer *Glaspaste* desselben Museums, Zimmer der Portland-Vase.

Keine Sandalenlöserin mehr, aber im Körpermotiv mit ihr sehr nahe verwandt, ist eine verschiedentlich vorkommende Venus, welche wie die knidische in der Linken ein Gewand hält, das sie auf ein Gefäss

niedersinken lässt, während sie mit der Rechten den emporgezogenen Fuss trocknet. So, wenn die zum Theil mangelhaften Angaben nicht täuschen:

1°. Ein kleines Marmorfigürchen der *Villa Borghese*[1], wenig über 1′ hoch. Ob sie den Fuss wirklich trocknet, kann ich nicht sagen. Mit der Linken hält sie ein Gewand.

2°. Im Museo civico zu *Vicenza*, ähnliche Figur von Marmor, circa 2′ hoch, ziemlich vorgebeugt. Neu der Kopf, der linke Vorderarm (doch erkennt man noch die Biegung), der rechte Arm und die Unterbeine. Sie legt die rechte Hand ans linke Bein unterhalb des Knies und ein Stück dieser Hand scheint alt. Von dem Fransengewand in der Linken ist nur der mittlere Theil antik. Die Arbeit gering.

3°. Eine *Neapler* Bronze (abg. Antiqu. d'Herc. VII. 2). Das Tuch über eine links stehende Vase geworfen. Vgl. Burckhardt Cicerone p. 450 d.

4°. Eine vortreffliche aus Tortosa in Syrien stammende Bronze im Besitz des Herrn *His de la Salle* in Paris (Gaz. des beaux arts 1866. p. 177. Arch. Anz. 1867. p. 31), sich nach dem Bade den Fuss abtrocknend. Mehr wird freilich nicht gesagt, doch ist schwerlich eine sitzende gemeint.

Inwiefern ein Marmortorso der *Villa Borghese*, Zimmer des Apollo, mit Eros auf dem emporgezogenen Knie, dieser Reihe anzuschliessen ist, muss ich aus Mangel an genaueren Beschreibungen auf sich beruhen lassen.

Das Motiv der Sandalenlöserin mit Umänderung der Bedeutung auf einem Chigi'schen *Krater* (abg. Creuzer Symb. und Mythol. Tf. 37. 2): Die verwundete Venus am Grab des Adonis.

Ohne Ausnahme modern scheinen diejenigen kleinen Bronzen, welche eine nackte als Venus charakterisierte Figur zeigen, das linke Bein auf ein Wassergefäss gestellt, der rechte Arm übers Knie, die linke Hand (mit einem Tuch) vor die Brust gelegt. Exemplare sind

1°. Im Antiquarium zu *München*, erster Saal, Schrank 7. No. 298.

2°. Im Alterthums-Museum zu *Turin*, No. 683. Sie hat mit der Rechten das Tuch gefasst, das sie mit der Linken vor die Brust hält.

3°. In *Arolsen* (Gädechens No. 66), mit dem Tuch in der Linken die linke Schulter trocknend, mit einem Schwamm (in der Rechten) den auf ein Badegefäss gesetzten linken Fuss waschend. 0,13 M. hoch. Von diesem letzteren Exemplare wahrscheinlich ist der Gypsabguss in Berlin genommen (Zimmer der kleinen Bronzen No. 326).

---

[1] Wenn ich nicht irre, im Zimmer der Tyrtäus.

4°. Von einer dieser Figuren oder ihrem mir unbekannten Vorbild scheint denn auch die moderne Marmorstatue von Allegrain im *Louvre* (Clar. pl. 365) inspiriert.

Endlich ist in Terracotten ein zwar mit Unrecht auf Venus gedeuteter und nur sehr entfernt mit der Sandalenlöserin verwandter Typus erhalten, den wir aber doch, wenn er überhaupt besprochen werden soll, am besten an jene anschliessen: Eine halb sitzende, halb stehende Nymphenfigur, welche das linke Bein heraufgezogen und leicht über das andere gelegt hat, indem sie mit dem rechten Arm auf eine hohe Stütze lehnt. Sie ist aber mit einem gegürteten, nur die rechte Brust bloss lassenden Chiton bekleidet. — Wir kennen davon folgende Exemplare:

1°. Im *Louvre* (abg. Clar. pl. 593), aus der Sammlung Durand herstammend, von Centorbi in Sicilien. Der gesenkte rechte Arm ist gebogen und nicht an den Fuss, sondern ans Knie des aufgezogenen linken Beines gelegt; indess nach der Richtung ihres Kopfes zu schliessen, scheint ihre Aufmerksamkeit doch hauptsächlich dem Fusse zugewandt, daher bei Clarac *Vénus blessée* genannt. Zur Linken muss ein bis auf Schulterhöhe reichender Pfeiler gedacht werden, auf dem ihr Arm ruhte (ähnlich wie bei einigen Exemplaren der Sandalenlöserin). 0,24 M. hoch.

2°. Im *brit. Museum*, Schrank 58. 59, Replik der vorigen, nur dass der rechte Arm gegen den Fuss gesenkt ist; letzterer wohl ergänzt, aber vielleicht richtiger als dort.

3°. In *Karlsruhe* (Fröhner Kat. No. 398, wo das Motiv so gefasst wird, als ob sie sich die Sandalen binden wolle und mit der ausgestreckten Linken den Riemen halte). Der Kopf fehlt. 33 Cent. hoch.

4°. *Ebenda* (Fröhner No. 406), eine ähnliche mit Diadem, unterwärts auch mit dem Mantel bekleidet. 23 Cent. hoch.

Von diesen Figürchen zeigt nun allerdings keines, so viel ich weiss, positive Spuren des der Sandalenlöserin zu Grunde liegenden Motivs, und es kann daher willkürlich scheinen, dass wir diesen Typus grade an die letztere angeschlossen haben. Warum nicht eher an die sitzenden (Cap. 25) oder an die auf einen Pfeiler gestützten ganz bekleideten (Cap. 9)? Zwar die sitzende Stellung macht einen geringen Unterschied; es ist mehr das Anlehnen an einen Sitz, als dass sie sich wirklich auf einen solchen niedergelassen hätte. Das rechte Bein, auf dem der Körper vorher ruhte, bleibt wie bei der Sandalenlöserin vollkommen gestreckt. Es wäre also bloss die Frage, ob sie nicht eher bei den bekleideten unterzubringen war. Man kann darüber verschiedener Meinung sein. Ich glaube, dass die Vergleichung mit dem Typus der

Sandalenlöserin passender und erspriesslicher ist, weil das Hauptinteresse nicht in der Gewandung, sondern wie dort auf dem Körpermotiv beruht. Unter den bekleideten würde sie in jeder Beziehung allein stehen. Sie hat ja allem Anschein nach überhaupt kein Recht auf den Namen einer Venus, der ihr hauptsächlich nur wegen der Entblössung der Brust zu Theil geworden (vgl. oben p. 104), und wenn wir sie dennoch mit in unsere Besprechung gezogen, so geschah es, weil möglicher Weise ein Venusmotiv, nämlich eben das der Sandalenlöserin, in ihr seine weitere Entwickelung gefunden hat.

Die Gemmendarstellung einer nackten vor einer Priapherme sitzenden und sich die Sandale an ihrem linken Fuss befestigenden Frau (Abdruck bei Cades VII. K. 85) gilt für modern. S. Brunn Gesch. der gr. Künstler II. p. 554.

XXI. CAPITEL.

Aphrodite Kallipygos.

Eine für die spätere Auffassung der Göttin besonders charakteristische Darstellung ist die in den Ruinen der Kaiserpaläste gefundene Marmorstatue der sogenannten Aphrodite Kallipygos, jetzt im Museo nazionale zu *Neapel* (Gerhard Neapl. ant. Bildw. No. 429; abgeb. Piranesi Stat. 7. Maffei Raccolta 55. Clar. pl. 611 von drei Seiten. Denkmäler d. a. Kunst II. 276) [1]. Sie ist mit einem unter der Brust gegürteten, auf den Schultern zusammengenähten (d. h. nicht gehefteten), bis auf die Füsse reichenden Chiton bekleidet, hat denselben aber hinten auf der rechten Seite vollständig aufgenommen und zieht ihn, indem sie wohlgefällig rückwärts auf die entblössten Theile blickt, mit dem linken Arme über die Schulter, in dieser letzteren Bewegung der dem Arkesilaos zugeschriebenen Genetrix verwandt. Mit der Rechten hält sie die aufgenommene Gewandmasse fast in der Höhe des Gürtels vor den Leib, nicht ohne die weiblichen Reize auch für die Vorderansicht einigermassen zu enthüllen. Neu sind der Kopf und die Büste, soweit nackt, der linke Arm mit dem heraufgezogenen Gewandstück, die rechte Hand und das rechte Unterbein. Das Alte von sehr guter Arbeit, die von Albaccini herrührenden Ergänzungen dagegen schlecht; bessere zu

---

[1]) Vgl. Müller Handbuch § 377. 2.

machen lehnte Canova ab. Im Jahr 1868 stürzte sie bei einem Transport durch die Ungeschicklichkeit der Arbeiter zu Boden und zerbrach; doch sollen die antiken Theile nicht gross beschädigt worden sein. Bemerkenswerth sind die Grübchen in den Hinterbacken, welche bekanntlich schon im Alterthum bei einigen Statuen als besonders reizend hervorgehoben wurden [1]).

Ob es freilich eine wirkliche Venus oder ein blosses Hetärenmotiv [2]), kann wegen ihrer fragmentarischen Erhaltung nicht über die Wahrscheinlichkeit hinaus bestimmt werden. In der Statue selbst liegt keinerlei Nöthigung sie auf Venus zu beziehen, und ebensowenig in den analogen Darstellungen (s. unten). Da indess der Beiname Kallipygos überliefert ist [3]), und die Neapler Statue wie dazu gemacht erscheint, denselben zu erklären, d. h. eine Venus mit diesem Beinamen darzustellen, so hat die Annahme, dass es auch wirklich der Fall sei, eine nicht zu läugnende Berechtigung. Immerhin ist es eine in Auffassung und Darstellung höchst eigenartige Venus; in der Auffassung wegen ihres auch vom Standpunkt des Alterthums aus unanständigen Charakters [4]), in der Darstellung wegen des gegürteten Chiton, der sonst nur bei besonders züchtig gefassten Venusbildern getroffen wird. — Eben jenem Charakter nach muss auch die Entstehungszeit sicher erst nach Alexander gesetzt werden. Was uns von Phryne und anderen Hetären aus der praxitelischen Periode erzählt wird, athmet doch noch mehr Naivetät und reine Schönheitsbegeisterung, als diese, zwar plastisch bewunderungswürdige, aber von Raffiniertheit nicht frei zu sprechende Erfindung [5]).

Eigentliche Wiederholungen der Neapler Statue giebt es nicht, zumal keine, die auf Venusbedeutung Anspruch machen können [6]). Indess zeigen ein paar dem Gedanken nach analoge Figuren, tanzende Hetären

---

1) Alciphr. 1. 39. Lucian Am. 13.

2) Vgl. die unten erwähnten Figuren und dazu das ehemals Hope'sche Vasenbild, Arch. Anz. 1849, p. 99.

3) Bei Athenäus XII. p. 554: Οὕτω δὲ ἐξήρτηντο τῶν ἡδυπαθειῶν οἱ τότε, ὡς καὶ καλλιπύγου Ἀφροδίτης ἱερὸν ἱδρύσασθαι, woran die Geschichte von den zwei syrakusanischen Mädchen geknüpft wird, welche öffentlich um die schönere Rückseite ihrer Körper stritten. Bei ihrem Anblick hätte sich ein vornehmer Jüngling in die ältere verliebt und und ebenso sein Bruder in die jüngere und beide hätten sie geheirathet. Die Mädchen aber seien καλλίπυγοι genannt worden und hätten, da sie jetzt reich geworden, der Venus unter diesem Beinamen einen Tempel gestiftet.

4) »Die Absichtlichkeit rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann.« Burckhardt Cicerone 2. Aufl. p. 450. c.

5) Vgl. Friederichs Baust. p. 347.

6) Diess möchte auch den mir allerdings unbekannten sogenannten Repliken bei *Cavall.* II. 66, in *Syrakus* und in *Versailles* gegenüber, auf welche im Handbuch von Müller (§ 377. 2) verwiesen wird, seine Richtigkeit behalten.

oder Bacchantinnen, dass ähnliche Darstellungen mehrfach vorhanden, und dass es sich also auch dort nicht um eine zufällige Künstlerlaune handelt.

Von Marmorwerken z. B. die Bacchantin einer zu Gytheion gefundenen kleinen Gruppe im Museum der archäologischen Gesellschaft zu *Athen* (publ. von Pervanoglu in den Annalen 1866. Tav. d'agg. P), in gegürtetem Chiton, der aber durch die tanzende Bewegung nach vorn geworfen ist, so dass der ganze Rücken vom Gürtel abwärts entblösst erscheint. Nicht zurückblickend.

Von kleinen Bronzen eine aus Pompeji stammende in *Arolsen* (Kat. von Gädechens No. 79, Abguss in Berlin nach Friederichs Baust. p. 347). Sie unterscheidet sich von der Aphrodite Kallipygos sehr wesentlich dadurch, dass sie das Gewand bloss in den Händen hält, ohne es angezogen zu haben. Aber auch hier ist die Linke mit einem Gewandende erhoben, die Rechte mit einem anderen vorgestreckt. Der Zwischenraum zwischen den Beinen bleibt frei. 0,12 M. hoch.

Eine ins Gemeine übersetzte, wie es scheint, tanzende derartige Figur in der Nationalbibliothek zu *Madrid* (publiciert von Mérimée in der Revue archéol. III. p. 264), angeblich aus Herculaneum stammend, nach Mérimée von unzweifelhafter Echtheit. Ein junges Mädchen, von negerartigem Typus, mit einer über den Scheitel zurückgehenden Haarflechte, bei etwas gebogenen Knieen die kurze Tunica emporhebend, um den Gestus der Kallipygos zu machen. Auf der Plinthe die Inschrift: Bella Natica in viridario Caesarino Romae (La belle Natica du parc aux cerfs de César à Rome. Mérimée). Der Herausgeber erklärt die Figur als eine danseuse qui exécute un pas apprécié par les débauchés de Rome et qui aujourd'hui ne serait pas tolérée dans nos bals du Mardi gras.

Geschnittene Steine. — Glaspaste in *Berlin* (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 276. a), der Arolser Bronze am nächsten kommend [1]).

Modern dagegen die hübsche, wirklich Venus vorstellende Figur mit umgekehrter Erhebung der Arme, von welcher ein Abdruck bei *Cades* Impr. gemm. VII. K. 40. Sie scheint nach einer Zeichnung des Parisurtheils von Rafael (gestochen von Marc Anton, Barth No. 245) gemacht zu sein. Auf dieser Zeichnung ist in der betreffenden Figur zwar Pallas gemeint, aber auf der Gemme ist ihr ein fackelhaltender Eros beigegeben.

An die Kallipygos erinnern ferner eine Anzahl auf Reliefs vorkommender Figuren, wo die Aehnlichkeit der Stellung entweder durch

---

[1]) Eine andere *Berliner* Paste (Tölken Verz. III. 2. 424) zeigt das Motiv einer Venus, welche sich betrachtet, indem sie vorn ihr Gewand voneinanderschlägt. — Aehnliches kommt beim Hermaphroditen vor (Tölken a. a. O. 459).

das Spiel mit einem Schwan (Gans) oder wieder durch bacchische Tanzbewegung motiviert ist. Ersteres z. B. auf dem Relief eines *Berliner* Silberkästchens (publ. von O. Jahn in der arch. Ztg. 1858. Tf. 118. 2) [1]): eine vom Rücken gesehene nackte Frau greift mit der das Gewand haltenden Linken ans Haupt; mit der Rechten streckt sie einer hinter ihr stehenden Gans einen Zipfel entgegen. — Tanzend dagegen eine Relieffigur in der *Villa Ludovisi* (in Zeichnung vorliegend), wo das Gewand nicht heraufgezogen, sondern eher herabgelassen ist; der Kopf wieder über die Schulter zurückgewandt und der rechte Arm drüber gebogen.

Entfernt kann auch die in einen leichten Chiton gekleidete Bacchantin auf der borghesischen Vase im *Louvre* (abg. Clar. pl. 131. No. 143) verglichen werden. — Und die ganz nackte, von vorn statt vom Rücken gesehene im griechischen Cabinet zu *Berlin* (Kat. 899), welche mit der erhobenen Linken eine Locke hält. Sie ist circa 1′ hoch, von weissem Marmor auf eine schwarze Schieferplatte aufgesetzt.

Eine hübsche, aber leider verstümmelte Thonfigur im grossen Terracottensaal des *Louvre* (in Zeichnung vorliegend), ohne Arme und Kopf, ist im Körpermotiv mit der Kallipygos nicht mehr verwandt. Wir führen sie indess an, weil sie bei gegürtetem Chiton eine ähnliche Entblössung zeigt, nur dass die letztere hier einfach durch die Bewegung statt wie dort durch absichtliches Emporheben des Gewandes hervorgebracht wird. Vielleicht auch eine bacchische Tänzerin, circa $1\frac{1}{2}'$ hoch.

XXII. CAPITEL.

Einige besondere Motive der nackten Aphrodite.

a. Die den Cestus umlegende Aphrodite (κεστοφόρος).

So viel wir sehen können, ist das Motiv bloss in Werken der Kleinkunst erhalten und meist mit völliger Nacktheit verbunden. Im Alterthum mag es auch lebensgrosse Statuen gegeben haben. Wenigsten

[1]) Wo die betreffenden Figuren als Leda gedeutet worden, a. a. O. p. 231. Wir fassen sie mit Stephani Compte-rendu 1863. p. 53 und Overbeck Kunstmyth., Zeus p. 596. No. 203 als sterbliche Frauen.

Digitized by Google

wird bei Christodor (oben p. 21. No. 2) eine nackte mit dem Cestus geschmückte Aphrodite als im Zeuxippos befindlich aufgeführt; doch kann es nicht die gleiche Composition gewesen sein wie die unsrer Bronzen [1]). Auch scheint im Motiv selber nichts zu liegen, was vorzugsweise oder gar nothwendig auf ein grösseres statuarisches Werk hindeutete.

Folgendes sind die mir bekannten Exemplare, fast lauter kleine Bronzen:

1°. Eine volterranische Bronze im Besitz des *Od. Melly* (abg. Annal. 1842. Tav. d'agg. F. und Denkm. d. a. Kunst II. 282). Sie ruht auf dem linken Bein, während das rechte gebogen und leicht auf die Fussspitze gesetzt ist. Der Kopf ist etwas nach vorn geneigt, die Haare bediademt und hinten in einen Knoten gesammelt. Die Linke flach auf das breite Busenband gedrückt, welches corsetartig um die Brust liegt; der rechte Arm, im Ellenbogen scharf aufgebogen, das hinten herum genommene Ende des Cestus haltend. Die Arbeit vorzüglich. Wenn die Zeichnung die natürliche Grösse giebt, 10 Cent. hoch.

2°. Eine in *Athen* zum Vorschein gekommene (s. Arch. Anz. 1863, p. 119. Arch. Ztg. 1864, p. 147; ungenügend abgeb. an letzterem Ort Tf. 183. 3. Gypsabguss in Berlin, bei Friederichs Baust. No. 602), von flüchtiger Arbeit; der Cestus, wie es scheint, ehemals aufgelöthet, daher jetzt, abgesehen von dem Stück in der Rechten, verschwunden; der Busen fehlt fast ganz. Von der vorigen unterscheidet sie sich durch herabfallende Seitenlocken und durch eine mehr seitwärts gestreckte Haltung des rechten Armes. Auf der Zeichnung 11 Cent. hoch.

3°. Bronze in *Florenz* (abg. Clar. pl. 626. 1407), mit Krobylos statt des Diadems und auf dem rechten Bein ruhend. Die Art, wie sie den Cestus umlegt, ist in der Zeichnung nicht ganz klar. Man muss wieder annehmen, dass das unter der Brust hinlaufende, jetzt fehlende Stück, auf welches sie die Linke gelegt hat, einst besonders hinzugearbeitet war. 24 Cent. hoch.

4°. Eine herculanische in *Neapel* (abg. Ant. d'Ercol. Bronzi II. 17. Denkm. d. a. Kunst, erste Auflage II. 282), auf rechtem Standbein mit seitwärts gestreckter Rechten; keine 10 Cent. hoch. Nach dem in kleine Scheitel gelegten Haar ist schwerlich Venus gemeint.

5°. Im *britischen Museum*, in Allem mit der Florentiner bei Clarac übereinstimmend, aber nur etwa 8 Cent. hoch. Sie zieht den Gürtel mit

[1]) Die Beschreibung ἐπὶ στέρνων δὲ θεαίνης αὐχένος ἐξ ὑπάτοιο χυθεὶς ἐλελίζετο κεστός erinnert eher an die das Wehrgehäng des Ares umlegende (s. unten), bei welcher denn auch von Fröhner (Not. sur les ant. du Louvre p. 191) auf sie verwiesen wird. Indess ein Wehrgehäng kann doch durch κεστός nicht bezeichnet werden. Sollte die Stelle vielleicht verdorben sein?

der Rechten unter dem Arm hervor und drückt das andere (kaum sichtbare) Ende mit der Linken auf die Brust. Der Kopf wie bei jener etwas links gewandt.

6°. Ueber eine ehemals in der *Kestner*'schen Sammlung zu Rom befindliche siehe Bullet. 1843, p. 88.

Die bei *Caylus* (Rec. d'ant. VI. 71) abgebildete ist wohl kein neues Exemplar. Sie hat eine kleine Stirnkrone; sonst giebt sie das britische mit verkehrten Seiten, soll aber 5″ 2‴ hoch sein [1].

Ein ähnliches Figürchen im Antiquarium von *Zürich*, und zwei im Alterthumsmuseum zu *Turin* (No. 684 und 692), mit eigenthümlich nach vorn gedrehter linker Hüfte, sind ohne Zweifel modern.

Von Terracotten ist mir bloss ein Figürchen des *Louvre* (Glasschrank des kleineren Saales) bekannt, leider ohne Kopf und Füsse, auf dem rechten Beine ruhend. Links ein Gewand.

Ausserdem kommt das Umbinden des Cestus etwa einmal auf Gemmen und Münzen vor (siehe Annal. 1842, p. 51), aber nur bei halbbekleideten Figuren; auf Vasenbildern gar nicht [2].

Was lässt sich aus der Vergleichung dieser Denkmäler für das vorauszusetzende Original entnehmen, mag dasselbe nun grösser oder kleiner, von Marmor oder von Bronze gewesen sein? Die Figuren weichen besonders in drei Punkten unter einander ab, im Standbein, in der Haltung des rechten Armes und im Schmuck der Haare. Ueber keinen lässt sich mit Gewissheit absprechen. Wenn die Melly'sche Bronze (No. 1) mit linkem Standbein, angeschlossener Rechten und Diadem ihrer Schönheit wegen am ehesten als massgebend zu betrachten, wie sie in ersterer Beziehung auch die allgemeine Analogie der nackten Venusbilder für sich hat, so muss bemerkt werden, dass die Mehrzahl der Exemplare nicht mit ihr übereinstimmt. Bloss die geringe athenische Statuette (No. 2) ruht noch auf dem linken Bein und hat das Diadem; den angeschlossenen rechten Arm hat sie auch nicht. Nun ist die Zahl der dagegen in die Wagschale fallenden Figuren freilich zu unbedeutend, um etwas Sicheres entscheiden zu können, aber immerhin genügend, um die massgebende Bedeutung des Melly'schen Exemplars in Frage zu stellen. Liegt gar noch ein Marmorwerk zu Grunde, dann muss dem Krobylos entschieden die grössere Wahrscheinlichkeit vor dem Diadem zugestanden werden.

Was die Bezeichnung Venus betrifft, so ist ihre Berechtigung bestritten worden [3]; und allerdings wird durch den Cestus, obgleich er als

---

1) *Ebenda* (VI. 72. 5. 6) ist eine mit der Linken den Cestus umbindende, welche die Rechte vor die Scham hält. Bediademt.

2) Ueber Venus mit dem Cestus in der Hand, siehe unten d. No. 7.

3) Siehe Jahn Sächs. Berichte 1854, p. 162. Anm. 7.

Liebeszeichen für ein besonderes Attribut der Aphrodite gelten kann [1], an und für sich noch nichts bewiesen. Er findet sich fast ebenso häufig bei bacchischen Figuren (z. B. an der mit Pan gruppierten Nymphe in *Wien*, abg. Clar. pl. 735 und 736, auf dem pompejan. Wandgemälde im Mus. borb. III. 50. Vgl. Mus. Florent. I. Tf. 92,6. 7; Mus. Nap. I. 76; Gerhard Ant. Bildw. 100), oder bei Nereiden (z. B. auf den Sarkophagen des *Louvre* Clar. pl. 206. No. 194 und pl. 224. No. 83, auf den Stuckreliefs der *Via latina*, abg. Mon. d. Inst. VI. Tf. 44. 3. vgl. Monum. Math. III. 12); bei Flötenbläserinnen (Campana Opere in plast. 48), ober bei sonstigen Sterblichen (vgl. die bräutliche Scene auf der Aschenkiste bei Conestabile Monum. di *Perugia* Tf. 71 und die schwer zu deutende Figur ibid. Tf. 59). Einen doppelten Gürtel über dem nackten Leib zeigt die schlafende weibliche Figur (Nox?) auf einer Lampe bei Creuzer (Symb. und Myth. Tf. 7. 1) [2]. — Bei unseren Bronzen kommen jedoch zum Cestus und zur Nacktheit mit Ausnahme eines einzigen Exemplars (No. 4) noch Diadem oder Krobylos hinzu. Und dass man wenigstens in späterer Zeit keinen Anstoss daran nahm, der Liebesgöttin den Gebrauch jenes Schönheitsmittels zuzumuthen, beweisen Figuren wie die in der Muschel knieende auf einem Sarkophag des *Louvre* (Clar. pl. 224), die auf dem Basrelief *Lanzelotti* (siehe Visc. Pio Clem. III. p. 47), welcher Amor den Cestus umzubinden scheint, die als Venus gefasste Verstorbene auf der Grabdarstellung des *Lateran* No. 344 (abg. Mon. d. Inst. V. Tf. 8). Vgl. die halbbekleidete auf dem *Florentiner* Cameo (Denkm. d. a. Kunst II. 288), welche doch ohne Zweifel Venus ist, und die kleine Bronze im Besitz des Herrn *Guyot* in Holland (publ. von Janssen in den Jahrbüchern des Alt.-Ver. in Bonn VIII. Tf. 1), ganz nackt, sitzend mit doppelt umgebundenem Cestus [3].

So viel wir aus den erhaltenen Denkmälern urtheilen können, trägt das Motiv, weder was die Composition noch was die Auffassung betrifft, den Stempel der Blüthezeit. Es scheint seine Entstehung nicht sowohl einer künstlerischen Idee, als vielmehr der homerischen Verherrlichung des Gürtels und dem dadurch erweckten sachlichen Interesse zu verdanken. Zugleich aber setzt es eine Zeit voraus, wo der geheimniss-

---

[1] Ueber den Gürtel der Venus vom antiquarischen Standpunkt aus handeln die Herausgeber Winckelmanns W. V. p. 23, namentlich Anm. 136 und 137. Vgl. Müller Handbuch p. 493. 3. Becker Char. III. p. 181. Helbig in der arch. Ztg. 1866, p. 261, wo auch die Hauptstellen der Alten und die sonstige einschlägige Litteratur.

[2] Auch die Künstler der Renaissance haben diesen Gürtel nicht als ein ausschliessliches Abzeichen der Venus gefasst. Jean Goujon hat u. A. seine Nymphe von Paris damit geschmückt (abg. Clar. pl. 231 bis, No. 97), deren Typus er freilich dem der Venus entlehnte.

[3] Janssen a. zuletzt a. O. p. 140 vermuthet eine fischende Aphrodite, Welcker zu Müller Handbuch p. 582 Aphrodite als Hetäre.

vollen poetischen Auffassung Homers durch die römischen Toilettenkünstler eine reale plastische Unterlage gegeben worden war.

b. Aphrodite mit dem Wehrgehänge.

Bedeutungsvoller, aber durch keine so sichern Exemplare festgestellt, ist der Typus einer das Wehrgehäng des Ares umlegenden Aphrodite. Der Idee nach ist es eine Victrix, am ehesten verwandt mit der auf einen Pfeiler gelehnten Aphrodite der Gemmen (oben p. 184, 1. Gruppe). Dem Körpermotiv nach entspricht sie der Genetrix des Arkesilaos, indem die über die Schulter zurückgreifende Rechte wie dort den Mantel so hier den Schwertriemen emporzieht[1]. Indess ihrer Nacktheit und des Krobylos wegen führen wir sie beim jüngeren Aphroditeideal auf, dem sie gewiss auch ihrem ganzen Charakter nach angehört.

1°. Ein stark lebensgrosses Exemplar dieses Typus ist im *Louvre* (Kat. von Clarac No. 180. Fröhner No. 152; abg. nach Syméoni bei Montfaucon Ant. expl. I. CV. 6[2]). Clarac pl. 343). Es befand sich anfangs in Villa Giulia zu Rom, dann in der Villa Borghese, von wo die Statue nach Paris kam. Von parischem Marmor, 1,90 M. hoch. Ihr rechter erhobener Arm ist zwar ergänzt, das Motiv aber sowohl durch den Ansatz desselben als durch das theilweise erhaltene Wehrgehäng bestimmt verbürgt. Der linke Arm, der das Schwert hält, ist bis zum Handgelenk alt, am oberen Theil mit einem Armband geschmückt; auch ein Stückchen des Schwertes ist antik. Der Kopf aufgesetzt, aber alt und von grosser Schönheit; die Haare wenig ausladend und nicht auf die Schultern fallend, auf der Höhe zum Krobylos aufgenommen. Links ein Eros, der den schweren Helm des Ares in die Höhe hebt, um den Charakter seiner Gebieterin noch bestimmter zu bezeichnen. Doch sind die Hände und fast der ganze Helm neu.

2°. Eine etwas kleinere Statue mit modernem Kopf befindet sich in den Uffizien zu *Florenz* (Kat. No. 134; abg. Braun Kunstmythologie Tf. 78), früher in der Akademie der Künste daselbst. Der erhobene Arm ungebrochen, bloss die Hand neu. Links ein hohes Wassergefäss mit Fransengewand.

3°. Bei einer dritten, geringeren in *Berlin* (Kat. No. 770) fehlt das Wehrgehäng; aber das Schwert in ihrer Linken, von welchem der

---

[1]) Auf einem *Gemmen*abdruck bei Cades Impr. VII. K. 76 ist sogar das Gewandmotiv der Genetrix (der ungegürtete Chiton) mit dem Umnehmen des Wehrgehängs vereinigt.

[2]) Die Scham, wie häufig bei Montfaucon, von einem flatternden Zipfelchen bedeckt.

mittlere Theil sammt dem Ansatz des Vorderarmes alt und ungebrochen, sowie die Haltung des rechten Armes weisen auf dasselbe Motiv. Der Tronk mit dem an einen Schild lehnenden Eros ist alt, aber angesetzt.

4°. Zweifelhafter ist eine *vaticanische* Statuette (Clar. pl. 614. 1362 A)[1], ebenfalls ohne Wehrgehäng, aber mit demselben Gestus der Rechten, und wegen vorgefundener Fragmente mit einem Kranz in der gesenkten Linken restauriert. Indess der Kopf ist ihr fremd, Arme, Unterbeine und der einen Helm emporhebende Eros modern, der letztere schwerlich ganz unabhängig von der Pariser Statue (No. 1) ergänzt.

Von einem *Gemmen*abdruck aus Berlin, der ganz die Pariser Statue wiedergiebt, ebenfalls mit einem den Helm emporhebenden Eros zur Linken, weiss ich nicht, ob seine Echtheit unangefochten. Jedenfalls giebt es davon moderne Nachahmungen, z. B. Chabouillet No. 2321 (abg. Mariette Traité de pierres gravées II. pl. 25)[2].

Eine sitzende Aphrodite mit dem Wehrgehäng auf einer bronzenen *Spiegelkapsel* des britischen Museums (oben p. 107, No. 12).

c. Sogenannte Aphrodite-Klotho.

Im heiligen Bezirk der Kybele zu Ostia wurde im Jahr 1868 eine 60 Centimeter hohe Bronzefigur der Aphrodite gefunden, in vollkommener Erhaltung, obgleich sie bloss mit Erde bedeckt im Porticus des Tempels lag. Sie kam ins Museum des *Lateran* und wurde publiciert von C. L. Visconti in den Monum. d. Inst. Tav. VIII.[3]). Sie ist völlig nackt, nur mit einem blattweise gezackten Diademe geschmückt, in einer seltsamen und sonst kaum nachzuweisenden Stellung, indem sie, bei ganz freiem Stande, das linke Bein kreuzweise über das rechte geschlagen hat; auf letzterem ruht die Körperlast. Kopf und Arme sind nach links gewandt, und scheinen mit der Arbeit des Spinnens resp. des Fadenwindens beschäftigt. In der Rechten ist noch das Weberschiffchen (?) erhalten, um welches sie den Faden aufwickelte, während dieser selbst, wie man sich ohne Zweifel zu denken hat, durch die etwas erhobene Linke lief. Der Erklärer in den Annalen glaubt, dass ursprünglich wirklich ein Silberfaden angebracht war, und dass die kleine Höhlung auf der Fläche der Basis von dem vorauszusetzenden Knäul oder Spinnrocken herrühre.

---

[1]) Wo die Höhe auf 0,59 angegeben ist. Im Text auf 1,05 M.

[2]) Das Motiv des den Helm emporhebenden Eros kommt auch bei anderen Darstellungen vor, z. B. bei dem Gemmentypus der aufgestützten Venus victrix (p. 184). Sitzend ist Eros so dargestellt auf den Wandgemälden bei Helbig No. 319. 320. 324.

[3]) Vgl. dazu die Erklärung in den Annalen 1869, p. 208 ff.

In Beziehung auf Kunstwerth stellt er sie dem pompejanischen Narciss an die Seite und rühmt die Sorgfalt der Ausführung bis in alles Einzelne. Die Beine allerdings sind etwas kurz und die Stellung, wie mir scheint, weder an sich ganz natürlich[1] noch auf genügende Weise motiviert. Die Arbeit weist auf den Anfang der Kaiserzeit.

Was die Erklärung betrifft, so wird sich gegen ihre Aphrodite-bedeutung wohl nichts Stichhaltiges einwenden lassen: die völlige Nacktheit, die Stirnkrone, der Gesichtstypus und die Grazie der Bewegung sind so sprechende Merkmale, dass sie, wenigstens in ihrer Gesammtheit, bei keinem anderen Gegenstand der alten Kunst nachgewiesen werden könnten. Andrerseits ist nicht zu läugnen, dass die Statuette für sich allein steht, und dass sich in der grossen Masse unseres Denkmälervorraths keine einzige Wiederholung findet. Was etwa verglichen werden kann, beschränkt sich auf zufällige und ziemlich allgemeine Aehnlichkeiten des Kunstmotivs, oder aber, obgleich dasselbe genau genommen in unserer Bronze nicht dargestellt ist, auf das Motiv des Spinnens.

So haben wir die Stellung der gekreuzten Beine schon bei einigen hübschen *Terracotten* gefunden (oben p. 188). Doch sind dieselben angelehnt und theilweise drapiert. Die Bewegung der Arme könnte zur Noth aufs Spinnen bezogen werden. — Bloss das Motiv der Arme bei gewöhnlicher Stellung der Beine zeigt nach Visconti eine nackte ***herculanische Bronze*** (Antich. d'Ercol. Bronzi II. Tf. 16).

Für das Spinnen als solches bei ganz verschiedenem Kunstmotiv, nämlich bei sitzender Stellung, wäre etwa ein Berliner *Carneol* zu vergleichen (Tölken III. 5. 1284; abg. Denkm. d. a. Kunst II. 923): Eine nackte jugendliche Figur, auf einer komischen Maske sitzend, beendet das Abspinnen eines Rockens. — Ferner die sitzende Figur mit entblösstem Oberleib auf einer *Vase* von Kertsch (abg. Compte-rendu 1863. Tf. I. No. 3) mit Eros zu ihren Füssen, in den Händen Rocken und Faden, mit herabhängender Spindel. — Die sitzende Figur eines *Wandgemäldes* (?) bei Montfaucon Antiqu. expl. I. pl. 122. 3, vor welcher Psyche von zwei Eroten gebunden wird. — Ganz bekleidet und jedenfalls nicht mehr Aphrodite einige Spinnerinnen bei Weisser Bilderatlas zur Weltgeschichte I. II. 1. Tf. 18.

Der Mangel an Wiederholungen der Ostienser Bronze, meint Visconti, hänge damit zusammen, dass die auf dem rechten Beine so zu sagen balancierende Figur sich nicht einfach aus der Bronze in den Marmor übertragen liess. Doch würde diess bloss den Mangel an Marmorwerken erklären und auch diesen nur nothdürftig, da man

[1] Verglichen z. B. mit der Pariser Bronze des Hermes (Clar. pl. 349).

sich ja, wie so häufig anderwärts, durch eine hinzugefügte Stütze helfen konnte. Dass sich aber selbst unter den kleinen Bronzen keine Repliken finden, bleibt eine auffällige Thatsache.

Es fragt sich nun aber weiter, haben wir ähnlich wie bei der Aphrodite mit dem Cestus oder wie bei der Sandalenlöserin ein einfaches Genremotiv in ihr zu erkennen, oder liegt eine tiefere mythologische Beziehung zu Grunde. Das letztere hat Visconti angenommen, gestützt auf die Stelle des Pausanias (I. 19. 2), wonach Aphrodite Urania auf einem hermenartigen Idol in den Gärten zu Athen als die älteste der Moeren bezeichnet war (oben p. 6). Indessen, wenn durch diese Stelle und vielleicht noch durch andere [1]) die mythologisch-symbolische Verwandtschaft jener Gottheiten dargethan wird, so fehlt uns doch alle und jede Möglichkeit, kunstgeschichtlich eine Brücke von der alten Herme zu unserer Bronze hinüber zu führen. Die den Moeren verbundene Aphrodite in Sparta (oben p. 7) war bewaffnet und so höchst wahrscheinlich auch die der athenischen Gärten, wenn etwa nicht wegen der Hermenform bei der letzteren die Waffen weggelassen waren. Für eine höhere Auffassung spricht bei der Bronze wesentlich nur die Stirnkrone; man darf aber nicht vergessen, dass ebendieselbe bei Hunderten von kleinen Aphroditebildchen vorkommt, wo an Urania niemals zu denken ist, während die völlige Nacktheit, wenn auch bei der Urania nicht unerhört, doch grade in ihrer Identificierung mit den ernsten Schicksalsgöttinnen überaus bedenklich erscheinen muss [2]). Nun kommt allerdings das Spinnen nicht bloss den Parzen und den mit ihnen identificierten Personen sondern auch der züchtigen Hausfrau zu, und da nach Plutarch die Urania mit der Schildkröte in Elis als ihre göttliche Repräsentantin erschien (oben p. 57. Anm. 3), so liesse sich denken, dass unserer Bronze vielleicht diese Auffassung zu Grunde gelegt sei [3]). Indess auch so tritt die Nacktheit hindernd entgegen.

Ich glaube daher, dass der griechisch-römische Künstler weder die Absicht hatte, den alten kosmogonischen Charakter der Aphrodite hervorzuheben, noch dass er sie als Vorsteherin eines geordneten Haus-

---

[1]) Siehe Visconti in den Annalen 1869, p. 213 ff. Engel Kypros II. p. 259 f.

[2]) Die Nacktheit der Parzen auf etruskischen Spiegeln kann für griechische Bildwerke nicht viel beweisen, daher denn auch die sitzende Figur des Berliner *Carneols* schwerlich eine Parze, wie Tölken a. a. O. und Panofka Arch. Ztg. 1853, p. 111 annehmen, obgleich mir auch Gerhard's Deutung einer Venus Libitina (Hyperb. Röm. Stud. II. p. 186) wegen der beigegebenen Masken nicht einleuchten will.

[3]) Wie denn auch auf einem herculanischen *Wandgemälde* (Pitt. d'Erc. I. 29. Millin Gall. Myth. 42. 189) von zwei Eroten, die den Thron der Aphrodite schmücken, der eine einen Myrthenzweig, der andere einen Spinnrocken (?) hält. Millin nennt es ein Weberschiffchen. — Ueber Darstellungen ähnlicher Geräthe siehe Stephani Compte-rendu 1862, p. 15. Anm. 6.

Digitized by Google

wesens darstellen wollte, sondern vielmehr dass er in dem Bestreben, die nackten Formen derselben zu einem neuen anmuthigen Motiv zu verwerthen, auf diese seltsame Darstellungsweise gerathen ist. Bei dieser Annahme erklärt es sich auch am ehesten, warum statt des in jeder Beziehung prägnanteren Spinnens das Aufwinden des Fadens gewählt worden ist. Ob eine dunkle Erinnerung an die älteste der Moeren oder an die Urania des Phidias mit im Spiel gewesen, muss auf sich beruhen. Völlig abzuweisen ist der Gedanke desswegen nicht, weil der ebenfalls nackten Figur auf dem Berliner Carneol allerdings eine bewusste Symbolik zu Grunde zu liegen scheint.

d. Aphrodite dem Eros drohend.

Ein dramatisches Interesse haftet ferner an einer Anzahl von Bronzefigürchen, welche Aphrodite mit der Sandale in der erhobenem Rechten darstellen, für welch letztere bisweilen auch ein Kranz oder ein cestusartiger Gegenstand bei ihr getroffen wird.

Die Sandale haben:

1°. Das aus Cypern stammende, früher in der Sammlung *Palin* zu Rom befindliche Exemplar (abg. bei Stackelberg Gräber der Hellenen pl. 71 und danach in den Denkm. d. a. Kunst II. 285 b), vollständig erhalten, 41 Centimeter hoch [1].

2°. Eine kleine Bronze in *Dorpat*, aus Damascus stammend (von drei Seiten, aber schlecht abgeb. bei Merklin: Aphrodite Nemesis mit der Sandale. Dorpat 1854). Sie trägt eine geränderte Stephane und hat auffällig lange Arme und Beine. Vortrefflich erhalten, und von griechischer Arbeit. 21½ Cent. hoch.

3°. Eine Bronze im Antiquarium zu *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1843, vgl. Arch. Anz. 1863, p. 101), ohne linken Unterarm, von angezweifelter Echtheit. 5¼″ hoch.

Kranz oder Stephane hat

4° die zu Alexandria gefundene Bronze des Herrn Just. Friedländer in *Constantinopel* (publiciert von Hübner in der arch. Ztg. 1870. Tf. 38), vollständig erhalten bis auf den linken Fuss und vier Finger der linken Hand, mit Rosenkranz im Haar. Der riemenartig in ihrer Rechten zusammengefasste Wulst wird für eine geflochtene Stephane oder eine Vitta erklärt. Es ist jedenfalls dasselbe, was die weibliche Figur auf

[1] Vgl. Engel Kypros II. p. 373. Nach einer Notiz soll es jetzt in Wien sein; doch kann ich es im Kat. von Sacken u. Kenner nicht finden. Hübner Arch. Ztg. 1870, p. 92 Anm., denkt wohl mit Unrecht an das in Fogelberg's Besitz befindliche No. 5).

einer *Münze* des älteren Philippus (Cohen Méd. imp. IV. pl. 9. 32) in der Hand hält; hier mit dem Ruder in der anderen gepaart. 23 Cent. hoch. Nach Hübner der Theil eines Geräthes.

5°. Eine ähnliche (ob mit Sandale oder Stephane?) soll sich in der Hinterlassenschaft des schwedischen Bildhauers *Fogelberg* befinden (Arch. Ztg. 1868, p. 58)[1].

6°. In der ehemaligen Sammlung *Hertz* in London (Kat. von 1851. Bronzen No. 19; abg. Tf. II). Nackte Venus einen aufgelösten Kranz in der Rechten haltend. Aus Mogla in Kleinasien. 13½" hoch.

7°. Wahrscheinlich ebenfalls eine Replik die kleine Bronze mit dem Cestus in der Rechten, in der *Nationalbibliothek* zu Paris, Salle de Luynes No. 566 (Descript. somm. du cab. d. méd. p. 150), deren Haupt mit Blumen bekränzt ist[2].

Alle diese Figürchen, soweit sie uns durch Abbildungen oder Beschreibungen bekannt sind, haben ihr Attribut in der aufgebogenen Rechten, auf welcher Seite auch das Standbein. Die Linke ist gesenkt, bei der cyprischen (No. 1) etwas nach aussen gedreht und mit jenem bezeichnenden Gestus der Finger, von dem Quinct. sagt: in exprobrando et indicando valet (Wieseler). Bei der Dorpater Bronze (No. 2) bilden Daumen und Zeigefinger eine rundliche Oeffnung[3]. Das Haupt ist nach links gewandt, das Haar nicht überall gleich geordnet, sondern bald zum Krobylos aufgesteckt, wie bei der cyprischen (No. 1), bald mit der Stephane geschmückt, wie bei der Dorpater (No. 2), bald mit einem Blumenkranz wie bei der von Alexandria (No. 4) und der Pariser (No. 7). Hinten ist es gewöhnlich in einen Knauf gefasst; bei der von Alexandria fällt es zopfartig auf den Nacken. Ebenda und bei der Dorpater auch Schulterlocken. Im Vergleich zur cyprischen und alexandrinischen Bronze hält Schwabe (a. a. O.) die Dorpater wegen ihres schlichteren Stiles und ihres strengeren Ausdrucks für die dem Original am nächsten stehende. Dieses selbst sei wahrscheinlich alexandrinisch.

---

[1] Die angeblich aus Stratonike stammende des Herrn Fortnum im *Kensington*-Museum zu London (s. Hübner im arch. Anz. 1866, p. 301), die einen gewundenen Kranz in Händen hält, wird man wohl nicht hieherziehen dürfen, da sie sonst ohne Zweifel von Hübner in seiner Besprechung der Friedländerschen Bronze erwähnt worden wäre.

[2] Als Cestus wird auch der kranzartige Gegenstand gedeutet, welchen die mit Ares buhlende Aphrodite auf dem Sarkophag der *Villa Albani* (Winckelmann Mon. ined. I. 28), und wiederum der, welchen die bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis auf einem andern Sarkophag *ebenda* (Winckelmann II. 111) in der Hand hält. Zoega und Wieseler fassten es als das für Harmonia bestimmte Halsband. — Vgl. die *Münze* von Alinda in Karien (Mionnet Suppl. VI. p. 445).

[3] S. Merklin a. a. O. p. 4 und Schwabe Arch. Ztg. 1871, p. 98. An letzterem Ort werden auch noch andere kleine Verschiedenheiten der Exemplare in Beziehung auf die Haltung beschrieben.

Digitized by Google

Dass es sich, was den Gegenstand anbetrifft, um etwas mehr als um das blosse Halten des Attributs handelt, muss sowohl aus der scharfen Biegung des erhobenen Armes als aus der Art, wie sie die Sandale in der Mitte gefasst hält, als endlich aus dem seitwärts gerichteten Haupt entnommen werden. Und da statt der Sandale auch Kranz oder Cestus vorkommt, so scheint das Attribut als solches hier überhaupt keine specielle Bedeutung zu haben, sondern der ganze Nachdruck auf den damit verbundenen Gestus gelegt. Am wahrscheinlichsten erkennt man daher mit Bezug auf eine lucianische Stelle[1]) die dem ungehorsamen Eros drohende Aphrodite darin. Inwiefern der hinzuzudenkende Eros durch Wiederholungen gesichert ist (Arch. Ztg. 1868, p. 58), weiss ich freilich nicht. Unter den unzähligen Gemmendarstellungen, wo Mutter und Söhnchen gruppiert sind, ist einstweilen keine einzige mit diesem Motiv nachgewiesen worden[2]). Indess ist es ohne Zweifel eine dem genrehaften Charakter der Bronzen angemessenere Erklärung als wenn Merklin (in der oben angeführten Schrift) die Sandale als Symbol des Masses und die Göttin als eine der siegreichen Aphrodite verwandte Nemesis fasst. Letztere ist im Grunde schon durch die Nacktheit ausgeschlossen. Ebenso wenig dürften etwanige orientalische Ideen[3]) damit in Verbindung gebracht werden.

e. Libierende Aphrodite (?).

Eine kleine etruskische Bronze des ehemaligen Cabinet Clarac, jetzt in *Toulouse* (abg. Clar. pl. 626. 1409), stellt eine nackte weibliche Figur dar, welche in der gesenkten Linken ein Giessgefäss, in der aufgestreckten Rechten einen pateraartigen Gegenstand hält. Der am Scheitel von einem Blumenkelch bedeckte Kopf ist nach jenem Gegenstand emporgerichtet. An den Füssen trägt sie Stiefelchen.

Aehnliche Darstellungen befinden sich unter den kleinen Bronzen in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 264. No. 36; als Hebe abg. von Sacken Die ant. Bronzen Tf. 19. 6), wo nur die Linke fehlt, $5^1/_4$

---

1) Dial. Deor. XI. 1. Ἤδη δὲ καὶ πληγὰς αὐτῷ ἐνέτεινα ἐς τὰς πυγὰς τῷ σανδαλίῳ (Worte der Aphrodite an Selene). Vgl. Blümner Arch. Studien zu Luc. p. 71. Andere Stellen wie der von Hübner (Arch. Ztg. 1871, p. 51) citierte Vers des Resposianus: Verbera saepe dolens mentita est dulcia serto, oder Jahn zu Persius V. 169 haben mit dem Verhältniss von Aphrodite zu Eros nichts zu thun. Sie erklären höchstens die Anwendung der betreffenden Attribute als Strafmittel.

2) Das Fragment einer *Berliner* Glaspaste (Tölken Verz. III. 2. No. 450) mit einer ganz bekleideten Venus, welche dem Amor Verweise zu geben scheint, hat künstlerisch mit den Bronzen nichts zu thun.

3) Vgl. Bachofen Die Sage von Tanaquil p. 57.

Zoll hoch. Und eine etwas kleinere *ebenda* (p. 286. No. 545), deren linker Arm restauriert [1]).

Wahrscheinlich gehört auch die als Hebe bezeichnete Figur des *brit. Museums* hieher (von Sacken Die ant. Br. p. 78).

Ueber ihre Bedeutung lässt sich ohne weitere Vergleichungen nicht endgiltig entscheiden. Die Nacktheit spricht für, das Motiv gegen Aphrodite. Denn dass sie sich mit Wohlgerüchen einreibe, wie Clarac meint, ist nicht anzunehmen. Vielmehr giesst sie mit der erhobenen Rechten die Patera aus. Und dieses Motiv zusammen mit dem Giessgefäss in der Linken kommt allerdings ohne Frage besser der Hebe zu.

Auf *Gemmen* und *Glaspasten* findet sich ausserdem die Darstellung einer leicht drapierten weiblichen Figur, welche mit beiden Händen eine Schale an den Mund zu setzen scheint und daher als eine die Libation empfangende Venus erklärt worden ist (Abdrücke bei Cades Impr. VII. K. 32—36. Vgl. Gerhard Hyp. Röm. Studien II. p. 184). Das Motiv selber scheint uns keinem Zweifel unterworfen, wohl aber die angegebene Deutung und die Beziehung auf Venus, welch letztere weder durch das über den Rücken hängende Mäntelchen noch durch die etwanigen Beigaben (Vase mit Palmzweig, Baum, Thyrsus) empfohlen wird. — Die Darstellung ist übrigens von einer andern, die auch auf *Münzen* vorkommt, und die allerdings wohl Venus aufweist, zu unterscheiden: Eine frei vor einer Säule stehende Figur mit nacktem Oberkörper, das geschürzte Gewand mit der Linken zusammenhaltend, in der vorgestreckten halberhobenen Rechten eine Schale. Von Gemmen vgl. den Abdruck bei Cades VII. K. No. 31; von Münzen die der Gens Vibia (Cohen Méd. Cons. pl. 42. No. 21. Denkm. d. a. K. II. 273 a), der Gens Varia (Liebe Gotha Num. p. 30). Da das Attribut in ihrer Rechten auch als Spiegel (oder Muschel) gefasst werden kann, so wagen wir nicht darüber abzusprechen, ob eine das Trankopfer schlürfende Venus Libitina, wie Gerhard annimmt, oder die sich bespiegelnde Göttin der Schönheit, wie Cohen, Pinder, Wieseler meinen, dargestellt sei. Die Spiegel sind im Durchschnitt anders gebildet und werden nicht so wagrecht vorgehalten wie auf der Gemme. Indess auf den Münzen hat der Gegenstand allerdings eine schräge Richtung und könnte höchstens noch eine leere Patera sein.

---

[1]) Vgl. die halbnackte No. 543.

Digitized by Google

f. Aufgestützte Aphrodite.

Ausser diesen mehr sachlichen Motiven müssen wir mit ein paar Worten auch noch zweier Körpermotive gedenken, für die wir keine besonderen Rubriken aufgestellt haben, weil die betreffenden Denkmäler fast alle schon unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet worden sind; wir meinen das Aufstützen mit der Hand und das Auflehnen mit dem Ellenbogen.

Beide haben ihre besondere charakteristische Bedeutung. Das Aufruhen der Hand auf einen niedrigen Stützpunkt drückt nicht eigentlich Ruhe aus wie das Auflehnen mit dem Ellenbogen, sondern nur eine momentane Sicherstellung der Haltung, obgleich je nach dem Grad des Auflehnens der Eindruck auch ein anderer, sogar der umgekehrte sein kann. Ausserdem besteht aber noch ein zweiter Unterschied, den man relativ etwa mit dem Gegensatz von Anmuth und Würde bezeichnen könnte, soweit bei nackten weiblichen Figuren überhaupt von der letzteren Eigenschaft gesprochen werden kann. Jedenfalls ist das Aufstützen der Hand nicht für den Eindruck besonderer Würde berechnet. Wir finden diese Stellung wie die Kreuzung der Beine nur selten und ausnahmsweise bei Figuren von ernsterem und erhabenerem Charakter, häufig dagegen bei Nymphen und bei besonders jugendlichen und zarten männlichen Bildungen, wie Eros und Narciss; kein Wunder, dass auch bei dem jüngeren Venusideal, wo der speciell göttliche Charakter von vorn herein preisgegeben worden war.

Für die Aphroditedarstellungen mit aufgestützter Hand können wir auf das 16. Capitel verweisen, wo allerdings nur drapierte Statuen aufgeführt wurden, darunter aber doch auch solche, die für die Vorderansicht völlig nackt. Ein paar zweifelhafte Typen der halbbekleideten Aphrodite siehe Cap. 24.

Von ähnlichen Figuren ohne Beziehung zu einem Gewande ist mir in Marmor bloss die auf diese Weise ergänzte *giustinianische* (Clar. pl. 615. 1365) bekannt, welche sich links auf einen Delphin stützt, mit der Rechten Blumen präsentiert. Wie weit man sich auf die Restaurationen verlassen kann, weiss ich nicht.

Dagegen lassen die Werke der Kleinkunst keinen Zweifel über das Vorkommen des Motivs in Verbindung mit völliger Nacktheit, wobei die nicht aufgestützte Hand entweder mit dem Anordnen des Haares oder sonst mit der Toilette beschäftigt ist (Beispiele oben p. 307) oder auch bloss ein Attribut hält. Ein Beispiel für letzteres die kleine Bronze in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1928; abg. Gerhard Aga-


Digitized by Google

thodaemon Akad. Abhh. Tf. 51. 2), mit der linken Hand auf eine Priaposherme gestützt, mit der Rechten sich einen Klappspiegel vorhaltend. Sie trägt Halsband und Ohrgehänge von Gold und Perlen.

Eine ähnliche in *Neapel*, No. 1661 (nach Friederichs a. a. O.).

Nackte Aphroditestatuen, die mit dem Ellenbogen auflehnen, sind sehr selten. Doch giebt es auch hiefür ziemlich sichere Spuren in der Marmorplastik.

Ein Torso von *Mantua* No. 243 (schlecht abg. bei Labus Mus. di Mant. III. 35. 1) zeigt einen nackten weiblichen Körper von der Haltung des Apollon Sauroktonos, ehemals mit der Linken wie manche Exemplare der Sandalenlöserin auf eine hohe Stütze gelehnt, womit vielleicht der Puntello am linken Schenkel in Verbindung zu bringen. Kopf, linker Arm, rechte Hand und Unterbeine fehlen. Aber die Venusbedeutung ist wohl sicher. Jetzt noch etwa 2′ hoch.

Der ähnliche Torso *ebenda* (Labus III. 35. 2) scheint der Abbildung nach nicht aufgestützt gewesen zu sein.

Unter den Werken der Kleinkunst heben wir hervor:

Zwei Bronzefiguren der *Nationalbibliothek* zu Paris, Sammlung Janzé No. 11 und 12, mit Apfel in der Linken, die Rechte aufgelehnt. Bei der etwas grösseren und schöneren No. 11 ist die Stütze ein Säulchen, um das sich ein Delphin wickelt; bei No. 12 ein Ruder. Letztere steht über den halbrunden Stufen eines Badebassins. Ein Eros reicht ihr ein Alabastron und eine Muschel.

Eine Silberstatuette im Besitz von *Lajard* (abg. Lajard Rech. pl. 19. 11), mit dem linken Ellenbogen auf ein vom Delphin umwundenes Ruder gestützt, in der Rechten wahrscheinlich einen Spiegel.

Eine Terracotta in *Karlsruhe* (Kat. von Fröhner No. 403), mit dem rechten Arm auf einen Pfeiler gelehnt. $15^1/_2$ Cent. hoch.

Alle diese aufgelehnten Figuren und ähnliche auf Gemmen und Glaspasten werden von Gerhard für Libitina genommen (s. Hyp. Röm. Stud. II. p. 183 ff.).

XXIII. CAPITEL.

Nackte Aphroditefiguren mit Rücksicht auf ihre Attribute.

Wir sind im 18. Capitel bei der mit ihrer Toilette beschäftigten Aphrodite und wiederum im vorigen bei der dem Eros drohenden bis

ganz nahe an die Grenze gekommen, jenseits welcher von einem charakteristischen Motiv nicht mehr gesprochen werden kann. Es wäre verkehrt, zu behaupten, dass diess zugleich die Grenze, wo jede künstlerische Bedeutung aufhört. Die griechische Plastik hat genug vorzügliche Denkmäler aufzuweisen, wo das Motiv auf ein Minimum reduciert ist, gleichsam auf das Nothwendige, ohne welches überhaupt ein lebendiges Wesen nicht dargestellt werden kann. Allein dann ist eben wie meist bei den lebensgrossen Marmorfiguren der menschliche Körper an sich, die charakteristische Durchbildung desselben, zum Vorwurf genommen. Wo bei völlig bedeutungslosem Motiv diese Durchbildung fehlt, wo Aphrodite höchstens noch durch die stereotyp gewordene Nacktheit und durch das Attribut bezeichnet ist, da tritt in der That das formelle Interesse sehr in den Hintergrund und es ist nur noch der Gegenstand, nicht mehr die Art seiner Darstellung, was uns beschäftigen kann. Auf diesem Standpunkt befinden wir uns der Masse von aufrecht stehenden kleinen Bronzen und Terracotten gegenüber, die uns etwa noch zu betrachten übrig bleiben.

Allerdings giebt es auch hier, wie so häufig, Uebergänge, die es schwer machen zwischen blossen Existenzfiguren und solchen, die noch irgend ein Bewegungsmotiv zeigen, eine scharfe Grenze zu ziehen. Wir massen uns keineswegs an, im Bisherigen alle Venusmotive erschöpft zn haben. Oft hängt es nur von einer Wendung des Kopfes, von einem höheren Erheben des Attributs oder von einem beigegebenen Amor ab, ob mehr als ein blosses Sein, ob vielleicht eine dramatische Beziehung zwischen Mutter und Söhnchen gemeint ist. Aber eben weil der Unterschied oft so unendlich gering und weil man gar zu häufig über die Intention im Unklaren bleibt, glaubten wir alle diese kleinen Figuren mit den motivlosen Attributhalterinnen auf dieselbe Linie stellen zu dürfen. Der Venus mit der Sandale haben wir nur desswegen im vorigen Capitel einen besonderen Platz angewiesen, weil ihr dramatischer Charakter in Folge mehrfacher Besprechung sicher gestellt worden ist.

Und ferner ist zuzugeben, dass auch unter den Werken der Kleinkunst noch manche sorgfältiger gearbeitete, typisch durchgebildete und lebendig bewegte Figuren getroffen werden, ausnahmsweise sogar Figuren, deren Original man lieber im Gebiet der Marmorsculptur suchen möchte. Es ist aber sehr die Frage, ob eine nackte Aphrodite ohne Schamgeberde, ohne Beziehung der Hände zum Kopfputz oder zum Gewand, bloss ein Attribut präsentierend, jemals in grösserem Massstab gebildet worden ist. Und so lange diess zweifelhaft, muss ich annehmen, dass auch die besseren Bronzen und Terracotten nur für die Kleinkunst erfunden wurden. Dieselben bilden übrigens, wie schon ge-

Digitized by Google

sagt, seltene Ausnahmen. Im Ganzen ist bei dieser Klasse von Denkmälern die Formgebung grade so unbedeutend wie das Motiv, so dass es doch wohl gerechtfertigt, von beidem abzusehen und sie ohne Rücksicht auf kleinere Verschiedenheiten allein nach den Attributen zu ordnen. Dass es sich hiebei nur um Beispiele und nicht um eine vollständige Aufzählung handeln kann, versteht sich von selbst [1]).

Venus mit dem Apfel.

Der Zeichnung nach eine vorzügliche Figur, aus mediceischem Besitz stammend, bei *Gori* Mus. Etr. I. Tf. 43. In der seitwärts gehaltenen Rechten ein Apfel; die Linke halb vorgestreckt, mit abwärts gerichteter Handfläche wie bei der knidischen, nur ohne Gewand. Abgesehen von den Ohrringen, wie es scheint, vollständig erhalten. Rechtes Standbein.

Venusfigur als Spiegelstütze im *Mus. Etr. Chiusino* I. Tf. 11 (Vorder- und Rückenansicht). Sie hält in der aufgebogenen Rechten einen fruchtartigen Gegenstand (Apfel?), während die Linke in die Seite gestützt ist. Ihren specifisch etruskischen Charakter lassen die Schuhe und das Halsband erkennen. Rechtes Standbein.

Im *brit. Museum*, circa 15 Cent. hoch. Auf rechtem Standbein, mit Apfel in der Linken, die Rechte vorgestreckt, zu ihren Füssen ein Delphin.

In der Sammlung *Pawlowsk* bei Petersburg (Stephani in den Mém. de l'ac. de St. Pét. 1872. No. 90), ohne Unterbeine und rechten Arm, der linke mit dem Apfel vorgestreckt. Rechtes Standbein.

Bei *Montfaucon* Ant. expl. Suppl. I. pl. 46. 2. Venus nackt mit Amor vor sich; in der Linken einen Apfel. Am Boden liegt eine Sandale oder ein Calceus [2]).

Venus mit der Blume.

So häufig die Blume bei der alterthümlichen bekleideten Aphrodite, so selten findet sie sich bei der nackten.

Eine kleine Bronze der Art im Museum von *Pesth* erwähnt Müller Handbuch § 377. 5. — Die sie betreffende Schrift von Cattaneo ist mir nicht bekannt.

Wahrscheinlich eine Blume hält auch die *Gemmen*figur bei Cades VII. K. No. 82, welche links auf einen früchtetragenden Priapos gelehnt ist.

Vergleiche die Venus mit Muschelflügeln (oben p. 327. No. 2).

---

1) Wo im Folgenden das Material nicht ausdrücklich genannt ist, sind Bronzen verstanden.

2) Weitere Beispiele bei den Figuren mit doppeltem Attribut.

Digitized by Google

Venus mit dem Spiegel[1]).

Neben dem Parisapfel ist der Spiegel das am häufigsten vorkommende Attribut der nackten Venus, sehr oft mit einer auf die Toilette bezüglichen Geberde (p. 303 ff.), bisweilen auch mit dem Aufstützen der einen Hand verbunden (p. 356). Von freistehenden Figürchen nennen wir noch folgende:

Im ägyptischen Museum zu *Turin* zwei circa 15 Cent. hohe mit Diadem und Halsband; in der Linken ein Handspiegel (der bei der einen abgebrochen), die Rechte jetzt ohne Attribut. Beide auf dem linken Standbein, in Arbeit und Proportionen nicht mit einander zu vergleichen.

In der Nationalbibliothek zu *Paris*, Salle de Luynes No. 563, circa 8—9″ hoch, von plumpen Formen, mit grossem strahlenförmigem Diadem. Der Gegenstand in ihrer Linken ist etwas unklar, aber am ehesten ein Spiegel.

Ebenda No. 564, 6—7″ hoch, mit Klappspiegel in der Linken. Sie steht über den Stufen eines Bades. Zu ihren Seiten zwei Amoretten mit besondern Piedestalen. In der gegen den Kopf erhobenen Rechten nähert sie sich den früher besprochenen (Cap. 18). Vielleicht identisch mit der aus der Sammlung Pérétié (Arch. Anz. 1857, p. 45).

Im *brit. Museum* ein hübsch gearbeitetes Bronzefigürchen, circa 4 Cent. hoch, mit geschlossenen Beinen, die Linke dem Leib nach gesenkt wie beim Apoll von Tenea, aber sonst ohne alterthümlichen Charakter, in der seitwärts gestreckten Rechten ein Spiegel (-griff). Die gelösten Haare fallen auf die Schultern.

Thonrelief einer nackten Venus mit dem Spiegel in der aufgebogenen Linken, in der Antikensammlung des Herrn Herstatt zu *Köln* (abg. in den Jahrbüchern des Vereins für Alterthumsfr. im Rheinlande 1867. Heft 42. Tf. VI. 1). Ein Eros ordnet ihr das Haar.

Sardonyx in *Paris* (Chabouillet No. 38), Venus mit einem Gürtel um den nackten Leib; von später Arbeit.

Nicht zu verwechseln mit diesen Figuren ist der nackte, ebenfalls spiegelhaltende Hermaphrodit, von dem es in kleinen Bronzen einen fest ausgeprägten Typus giebt. Ein Exemplar befindet sich im med. Room des britischen Museums, Schrank 22. Ausserdem kommt das Attribut häufig bei Nereiden vor, wovon mir indess bloss Reliefs bekannt sind, z. B. der Sarkophag bei Millin Gall. myth. 42. 174. — Auf

---

[1]) Ueber die Art und Form der griechischen Spiegel s. Friederichs Kleinere Kunst und Industrie p. 18 ff.

Vasenbildern ist der Spiegel das allgemeine Symbol weiblicher Zierlichkeit und Anmuth.

Venus mit einem Badegeräth.

Kleine Bronze in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 279. No. 455a; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 16. 5). Venus nackt auf dem rechten Beine ruhend, mit der Linken, wie es scheint, einen Schwamm an den Leib drückend; die Rechte fehlt. Hoher Korymbos mit Schulterlocken. 13 Cent.

Ebenda (Kat. von Sacken und Kenner p. 300. No. 1152).

Ebenda (abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 33. 7). Anmuthig bewegte nackte Figur, welche sich mit der Linken Salböl auf den Busen zu giessen scheint. Die Rechte abwärts ausgestreckt, aber schwerlich mit Spiegel. Rechtes Standbein, circa 13 Cent.

In *Arolsen* (Gädechens No. 72). Porträtfigur mit Stephane als Venus. In der Rechten ein am Schenkel liegendes Tuch; auch die Linke scheint etwas gehalten zu haben. Der Körper ist nach rechts, das Gesicht nach links gewandt. 17 Cent. hoch.

Venus mit dem Kamm.

Kleine Bronzen, welche Aphrodite mit dem Kamm in der einen Hand darstellen, glaube ich in Italien bestimmt gesehen zu haben; doch ist es mir nicht mehr möglich, den Ort anzugeben. — Von Reliefs vergleiche die sitzende Figur auf dem nach England versetzten *Sarkophag* bei Gerhard Ant. Bildw. 36, zu deren Füssen zwei Eroten und Psyche.

Das Attribut als solches kann nicht befremden, da es für die Schönheit des Venushaares, resp. der Venus überhaupt ein ganz ähnliches Symbol ist, wie der Spiegel. Andere Beziehungen wird man nicht suchen dürfen, obgleich es in Rom eine Bildung der Aphrodite gab, wo der Kamm in Verbindung mit dem Barte die mannweibliche Natur der Gottheit ausdrücken sollte (Schol. zur Ilias II. 820, vgl. Engel Kypros II. 228). In Constantinopel gab es eine Venus zu Pferde mit dem Kamm in der Hand (s. oben p. 22).

Venus mit der Muschel.

Wir sind der Muschel schon verschiedentlich in ihren symbolischen Beziehungen zur meergeborenen Aphrodite begegnet, bei den Terracotten mit Muschelflügeln (p. 326), den Darstellungen einer muschelumrahmten (p. 277 A. 1) oder von Tritonen in einer Muschel emporgehobenen Göttin (p. 291). Vgl. die in einer Muschel liegende auf dem pompejanischen *Gemälde* Mus. borb. I. 33. In ihren Händen trafen wir die Muschel auf einem *Neapler* Relief alterthümlichen Stils (p. 41. No. 7), dem die analoge Figur eines Silberdiskos im *britischen Museum* (publ. von Birch Archaeol. vol. 34. pl. 21) an die Seite zu stellen, und ferner

bei einer *Florentiner* Statue von der Haltung der knidischen (p. 215) und einer halbbekleideten der Sammlung *Giustiniani* (p. 259. No. 4), wie Aphrodite auch von den Malern häufig mit diesem Attribut in der Hand dargestellt wurde [1]). Unter den kleinen Bronzen haben sich nur vereinzelte oder zweifelhafte Figuren der Art erhalten.

Eine unangefochtene in *Arolsen* (Gädechens No. 64), die Muschel in der Rechten, die Linke gesenkt. 0,15 M. hoch.

Vielleicht auch eine in *Berlin* (Friederichs Kleinere Kunst No. 1935), wenn nämlich der Gegenstand in ihrer Rechten eine Muschel. Die Linke war mit einem Scepter oder Spiegel erhoben.

Modern sind zwei muschelhaltende Bronzen in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 438. No. 200 und 201).

Von *Münzen*, welche die Muschel in Beziehung auf Venus zeigen, vgl. die tarentiner Silbermünze mit Aphroditekopf und Kammmuschel (abg. Denkm. d. a. Kst. II. 255). Der Gegenstand, den sie auf Münzen der Gens Varia (oben p. 355) und andern vor sich hält, wird wohl besser auf einen Spiegel oder eine Schale gedeutet.

Venus mit der Taube (dem Vogel).

Unter den Thiersymbolen tritt wie in der alterthümlichen Kunst und bei den bekleideten Venusbildern besonders die Taube hervor. Doch kehren auch die Schwierigkeiten in Bestimmung des Vogels, sowie seines attributiven oder genreartigen Charakters hier wieder, sodass es häufig im Zweifel bleiben muss, ob Aphrodite oder andere Frauen gemeint sind. Bei Rundwerken ist meist ersteres der Fall; es giebt aber ihrer nicht viele.

Im Antiquarium zu *Berlin*, 1. Schrank No. 125 (wahrscheinlich Friederichs Kleinere Kunst No. 1933), Venus mit besonders ausladender Hüfte, in der vorgestreckten Linken eine Taube. Die Rechte gesenkt mit herausgekehrter Handfläche [2]).

In *Arolsen* (Gädechens No. 80; Gypsabguss in Berlin No. 327). Sie hält die Taube mit der Linken an beiden Flügeln. 11 Cent.

Ebenda (Gädechens No. 81) eine etwas grössere. 15 Cent. hoch.

Aus der ehemaligen Sammlung *Pérétié* in Paris versteigert eine aus Syrien stammende, welche nach Longpérier's Meinung die Züge Kleopatra's, der Mutter Antiochus' VII., trägt (s. Arch. Anz. 1857, p. 45).

Auf *Gemmen* sind öfters nackte Frauen mit einem Vogel auf der Hand oder mit einem solchen spielend dargestellt. Auf der bei Caylus

---

[1]) Pingebatur Venus in manu sua dextra concham marinam tenens atque gestans. Albricus 5.

[2]) Ob identisch mit der hübschen bei Montfaucon Ant. expl. I. I. pl. 103. 1 (Beger)? Allein die Berliner ist nicht besonders schön.

Rec. d'ant. Tf. I. pl. 46. 3 scheint es aber ein Kranich zu sein. Ebenso auf einem geschnittenen Stein in Petersburg (abg. Compte-rendu 1862. Atlas pl. I. 12), wo der Vogel vor ihr auf einem Luterion steht. Aehnliche bei sitzenden Frauen erwähnt Stephani Compte-rendu 1865, p. 131. Ihr Charakter ist fast nirgends mit Sicherheit zu bestimmen [1]).

Venus mit doppeltem Attribut.

Es kann nur natürlich erscheinen, dass der im Ganzen ziemlich handwerkliche, auf das Gegenständliche gerichtete Sinn, welcher in römischer Zeit die Mehrzahl dieser Figuren schuf, sich häufig mit dem Einen Attribut nicht begnügte, sondern beide Hände mit aphrodisischen Symbolen versah. Das eine davon war dann fast immer ein Apfel oder ein Spiegel. Ebenso natürlich aber ist es, dass die künstlerisch lebendige Auffassung damit vollends verschwand, indem die Einheit der Composition durch die in keiner Beziehung zu einander stehenden Attribute aufgehoben ward. — Wir fügen zu den bereits gelegentlich erwähnten (Venus mit Muschelflügeln) noch hinzu:

Eine circa 20 Cent. hohe Bronze im ägyptischen Museum zu *Turin*. Ihre Rechte ist mit einem kleinen runden Gegenstand seitwärts, die Linke mit einem Klappspiegel nach vorn aufgebogen. Bediademt.

Von ähnlicher Grösse eine im *Louvre* (Glaskasten der linken Wand). In der scharf aufwärts gebogenen Linken ein Apfel, in der etwas gesenkten Rechten ein Spiegel.

Ebenda ein paar andere mit Apfel und Cestus oder mit Apfel und Kranz. Zwei davon haben auf dem Kopf einen hohen füllhornartigen Aufsatz, von welchem eine Schlange ihr Haupt emporstreckt (Kopfputz der Isis?).

Bei *Caylus* (Rec. d'ant. VI. 38. 1. 2) findet sich die Darstellung einer nackten Bronzefigur mit Apfel in der einen und Korb in der andern Hand, letzterer von merkwürdiger Form.

---

[1]) Von sonstigen Attributen haben wir Sandale, Kranz und Cestus im vorigen Capitel (p. 352) bei einer wahrscheinlich in dramatischer Beziehung zu Eros gedachten Figur getroffen. Die Schale ebenda (p. 354) und bei der kauernden Venus mit Muschelflügeln (p. 327); bei der letzteren auch den Phallus (s. No. 3) und ein nicht genauer zu bezeichnendes Thier (No. 8). Und so kommen vereinzelt noch manche andere vor, von denen es bisweilen schwer zu sagen, warum sie grade der Aphrodite gegeben wurden. Im arch. Anzeiger 1858, p. 201 wird eine weibliche Terracottenfigur erwähnt, gefunden in der Nekropole von Tharros in Sardinien, welche ein Ferkel an die Brust drückend dargestellt ist. Gerhard, unter der Voraussetzung, dass dieselbe durch Nacktheit oder sonst wie als aphrodisisch gesichert sei, erinnert dabei an die aus Kallimachos und Lykophron bekannte Aphrodite Kastnia (Gerh. Gr. Myth. I. § 378. 1. a), wie ja eine Verbindung des Schweines mit Venus allerdings nachgewiesen werden kann (vgl. Engel Kypros II. p. 155 ff. Stephani Ausruhender Herakles p. 118). Indess liegt es wohl näher, in der sardinischen Terracotta eine bekleidete Figur und in dem Ferkel ein cerealisches Attribut anzunehmen, wie u. A. bei der als eleusinische Demeter von Lenormant publicierten Figur in der arch. Zeitg. 1864. Tf. 191.

Digitized by Google

Bei Herrn *Oppermann* in Paris eine kleine Bronze aus Tortosa in Syrien mit Apfel und Schmetterling (Arch. Anz. 1864, p. 251).

In *Berlin* (Glasschrank I. No. 127) ein schönes, circa 3″ hohes Figürchen mit Spiegel in der Linken; in der seitwärts ausgestreckten Rechten ein fruchtartiger Gegenstand.

Im *brit. Museum* eine 9 Centimeter hohe Venus ohne Diadem, mit Spiegel in der Rechten; auf der vorgehaltenen Linken ein unkenntlicher Gegenstand.

Venus ohne Attribute.

An der Stelle von Attributen finden wir endlich wie bei den grösseren statuarischen Werken zuweilen eine blosse Geberde. Die die Brust und den Schooss oder auch nur den Schooss deckenden haben wir im 13. und 14. Capitel im Anschluss an die Marmorwerke betrachtet. Eine besondere Gruppe für diejenigen aufzustellen, welche bloss die Brust bedecken, gleichviel mit was ihre andere Hand beschäftigt ist, haben wir desswegen unterlassen, weil es ausserhalb der Kleinkunst nicht sicher nachzuweisen. Alle Statuen, die hiefür könnten angeführt werden, sind durch moderne Hände hindurchgegangen und so ergänzt, dass ihr ursprüngliches Motiv kaum mehr zu bestimmen. Diess gilt u. A. von einer bisher noch nicht genannten aus der Sammlung *Massimi* (abg. Clar. pl. 634 B), welche jetzt gleich der mediceischen die linke Hand auf die Brust legt, während die aufgebogene Rechte einen Apfel hält. Aber aus dem, was alt ist, sieht man nur, dass beide Oberarme gesenkt waren. Noch zweifelhafter eine *matteische* Statue (Clar. pl. 634 B) mit links auf einen Baumtronk gestützter Hand, und die möglicher Weise einst ebenfalls die Brust bedeckende der Sammlung *Giustiniani* (Clar. pl. 623. 1392 A, s. oben p. 303. No. 4 a).

Indess kleine Bronzen, welche dieses Motiv zeigen, ohne die entsprechende Schamgeberde, giebt es allerdings. Wir machen namentlich auf eine im Besitz des Hrn. Merian-Thurneisen zu *Basel* befindliche, auch durch Kunstwerth ausgezeichnete Figur aufmerksam. Sie stammt angeblich von Augst und ist 14 Centimeter hoch, vollkommen erhalten. Auf dem rechten Beine ruhend, hat sie die Linke auf die linke Brust gelegt, die Rechte scharf aufgebogen, wie die Venus mit der Sandale (p. 352). Allein sie hält damit kein Attribut und die Hand ist geschlossen, sodass nur Raum für einen stabartigen Gegenstand. Ein Cestus kann es daher nicht wohl gewesen sein; zudem ruht die Linke unmittelbar auf der Brust auf und sind keinerlei Spuren eines Gürtels vorhanden. Um sie als eine dem Eros drohende zu fassen, ist der Kopf zu wenig gesenkt, auch ist schwerlich je ein Eros auf der rechten ohnehin schon sehr ausladenden Seite angebracht gewesen. So bleibt am Ende nur die Annahme

eines Spiegels, zu dem wenigstens die correspondierende Richtung des Kopfes passt. Doch wäre er auffallend nahe vors Gesicht gehalten. Die Haare sind von einem Band umwunden, wodurch der hintere Knauf emporgedrückt wird, ohne Seitenlocken, aber über den Ohren etwas ausladend. An Schönheit der Formen und Feinheit der Ausführung, namentlich des Kopfes, übertrifft sie alle Exemplare der den Cestus oder die Sandale haltenden Bronzen. Nur die linke Hand ist zu gross, dabei aber sehr anmuthig und natürlich bewegt, der Oberkörper fast auffallend nach rechts gebogen.

Völlig attributlose Figuren, die auch durch keine aphrodisische Geberden bezeichnet sind, können eigentlich bloss noch als nackte Frauen, nicht mehr als Venusdarstellungen angesehen werden. Gleichwohl haben sie nicht selten die Wahrscheinlichkeit der Venusbedeutung für sich, theils wegen Mangels einer besseren Erklärung, theils weil das Diadem oder die Haartracht dafür spricht. So möchten u. A. als Venusfiguren zu betrachten sein:

Eine kleine Bronze in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner p. 263. No. 16; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 11. 6): Schlanke, bediademte Gestalt mit nach rechts gewandtem Kopf, die Arme leicht weggestreckt. Aus guter römischer Zeit. 12 Cent. hoch.

Eine sehr hübsche im *brit. Museum* mit Krobylos; die Rechte ohne Attribut vorgestreckt, der linke Arm von ähnlicher Haltung wie bei der Sandalenlöserin, also wahrscheinlich ehemals auf eine hohe Stütze gelehnt.

Zwei Thonfiguren im grossen Terracottensaal des *Louvre* (abg. Clar. pl. 632 J. vgl. den Text Band IV. p. 370, Anm. 1), durch Hrn. von Bourville aus Kyrene gebracht. Sie sind einander völlig gleich, mit wulstigem Blumenkranz im wohlgeordneten Haar, auf beiden Sohlen stehend, die Rechte schräg abwärts gestreckt, die Linke wie zum Gebet oder mit der Geberde der Verwunderung aufgehoben, die Handfläche nach vorn. Beide sind für Terracotten sehr sorgfältig ausgeführt; etwas über 1 Fuss hoch. Clarac ist geneigt, sie für anbetende Venuspriesterinnen zu nehmen. Doch liegt in dem geordneten Haar bei sonstiger Nacktheit kein Grund gegen Venus selber. — Aehnlich wohl eine Terracotta von Kalymna im *brit. Museum* (Arch. Ztg. 1848, p. 278. 6).

Für Venus gelten auch die als Spiegelgriffe dienenden nackten Bronzefiguren, welche mit beiden aufgebogenen Armen das Spiegelrund halten, z. B. eine in *Berlin* bei Friederichs Kleinere Kst. No. 13; sowie viele Amuletfiguren, z. B. die *ebenda* befindlichen bei Friederichs No. 1930—32, vgl. No. 1936. 1939 a.

Digitized by Google

XXIV. CAPITEL.

Halbbekleidete Typen, deren Aphroditebedeutung zweifelhaft.

Während die völlige Nacktheit, wenigstens bei selbständigen und wirklich künstlerischen Productionen ein fast untrügliches Kennzeichen der Aphroditebedeutung ist, bietet die Entblössung des Oberkörpers, weil ausserdem dem ganzen Kreis der Nymphen und Meergottheiten gemein, bei Weitem nicht dieselbe Garantie. Wir sind schon hie und da bei vereinzelten Darstellungen (Psyche von Capua oben p. 282) auf die Schwierigkeit gestossen, halbbekleidete weibliche Figuren ihrem Gegenstand nach zu bestimmen. Dieselbe tritt uns doppelt fühlbar und in fast beschämender Weise entgegen, wo es sich um häufiger vorkommende, fest ausgeprägte Typen handelt, wie bei der sogenannten Amymone oder bei der räthselhaften Göttin mit dem Kopftuch oder bei der auf der Prora stehenden sogenannten Thetis und ähnlichen. Wir sind unsrerseits geneigt, der Amymone sowohl als der Göttin mit dem Kopftuch die Aphroditebedeutung abzusprechen. Indessen nicht Alle sind der gleichen Meinung; wir halten die Frage noch für eine offene und glauben, dass die Zweifelhaftigkeit der Bedeutung kein genügender Grund, diese Denkmäler von der Betrachtung auszuschliessen. Mögen sie auch mit Unrecht den Namen der Liebesgöttin tragen, so dient ihre Besprechung doch zur festeren Abgrenzung des Venusideals.

a. Die sogenannte Amymone[1].

Für Aphrodite galt lange Zeit und gilt zum Theil noch jetzt der in mehrfachen Marmorrepliken erhaltene Typus einer Göttin mit nacktem Oberleib, welche die gesenkte Rechte auf einen Delphin oder einen pfeilerartigen Gegenstand, die vom Mantel umhüllte Linke in die Seite stützt. Das ursprünglich über die linke Schulter geworfene, aber auf den Arm herabgeglittene Gewand ist von rechts her um den Unterkörper geschlagen und fällt mit seinen Enden an der linken Seite, wo es gehalten wird, in massigen Falten herab, um die Mitte des Leibes einen

---

[1] Vgl. über sie Jahn Arch. Aufsätze p. 27 ff. Wieseler Denkm. d. a. K. II. zu No. 274 a.

Wulst und Ueberschlag bildend. Eine ähnliche Haltung und Drapierung findet sich nicht selten bei Aesculap [1]).

Folgendes sind die mir bekannten Wiederholungen:

1°. Die vorzüglichste im *Berliner* Museum No. 746 (unediert, aber in Zeichnung vorliegend), leider ein Torso ohne Kopf und rechten Arm, nach Jahn (a. a. O. p. 28) »durch die Schönheit seiner Formen, die Freiheit und Frische der Behandlung so ausgezeichnet, dass man ihn unbedenklich für ein treffliches Werk griechischer Kunst und wohl für das Original erklären darf«, letzteres etwas problematisch, was indess dem Lobe keinen Abbruch thut. In Florenz erworben. 5′ 4″ hoch.

2°. Im Museo *Chiaramonti* No. 451 (abg. Clar. pl. 604), von carrarischem Marmor, 1,15 M. hoch. Sie war mitten durchgebrochen und ist auch sonst sehr zusammengesetzt. Der aufgesetzte, etwas nach links gewandte Kopf nicht zugehörig. Neu die rechte Hand sammt der Herme, sowie der untere Theil der Draperie. Ein Theil der Plinthe jedoch mit der Hermenbasis ist alt.

3°. In *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 299; abg. Clar. pl. 603, besser Mus. borbonico VII. 26, wonach auch in der zweiten Auflage der Denkm. d. a. Kunst No. 274. Braun Kunstmythol. Tf. 72). Sie ist auf den Schwanz eines Delphins gestützt, dessen Kopf auf einem Felsstück liegt. Von besonders jugendlichen Formen und, abgesehen von Kopf und Brust, welche von Albaccini herrühren, wohl erhalten. Aus der Sammlung Farnese, von griechischem Marmor, 6½ Palm hoch.

4°. *Ebenda* eine geringere in einer Nische des Hofes, von der Feuchtigkeit etwas zerfressen, mit ergänztem Kopf und rechtem Arm, ebenfalls auf den Schwanz eines senkrecht stehenden Delphins gestützt, dessen Echtheit jedoch nicht verbürgt. Lebensgross.

5°. Eine fragmentierte in *Wien* (Kat. von Sacken und Kenner No. 26), ohne Kopf und rechte Hand. Rechts ein Stück des Delphins, auf einer Art Tronk. Aus Aquileja, lebensgross (vgl. Jahn im arch. Anz. 1854. p. 453).

6°. Eine *Hope*'sche (Clar. pl. 599. 1312) auf einen (ergänzten) Palmenstamm gestützt. Aus der Sammlung Cavaceppi (Racc. I. 22).

7°. Eine unbedeutende *Madrider* (Hübner Die ant. Bildw. von Madr. No. 26; Clar. pl. 632 H), von italischem Marmor, 1,74 M. hoch, mit Pilaster und Vase als Stütze. Diese letztere, sammt dem rechten Unterarm sowie der Kopf sind modern. Der Pilaster ist alt; aber aus der schrägen Stellung der Vase muss man schliessen, dass er nicht so nahe an die Figur hätte gestellt werden sollen. »Die Körperformen eckig

[1]) Siehe Clarac Musée pl. 545 ff.

und dürftig, in den Verhältnissen zu lang, die Füsse zu klein, der Arbeit nach aus antoninischer Zeit.« Hübner.

8°. Eine sehr verstümmelte in *Athen* (Kekulé Die ant. Bildw. im Theseion No. 360; abg. Exp. de Morée III. pl. 89. 1) aus Luku, von weissem Marmor, ohne Basis etwa 1,27 M. hoch. Kopf und rechter Arm nebst den angrenzenden Theilen fehlen. Von der Stütze ist nur ein Ansatz auf der Basis erhalten.

9°. Eine mir nicht bekannte Replik soll bei *Reynst* sign. ic. 17 abgebildet sein (Jahn im arch. Anzeiger 1854. p. 453).

10°. Im hinteren Saal der *Villa Borghese* (abg. Clar. pl. 593) ist dieselbe Figur, mit der Rechten wieder den Schwanz eines Delphins haltend, in einen ungegürteten, beide Brüste bedeckenden Chiton gekleidet. Aus Villa Mondragone, von griechischem Marmor. 1,65 M. hoch.

11°. Und ebenso in einem gegürteten Chiton die *vescovalische* Statue (abg. Clar. pl. 385), vor Porta Pia gefunden, von carrarischem Marmor, 1,61 M. hoch. Der Kopf nicht zugehörig, der rechte Arm mit dem Palmenstamm und ein grosser Theil des linken sammt der Draperie modern.

Verwandt mit diesem Typus, aber nicht unmittelbar von ihm abhängig sind:

12°. Die kleine *venezianische* Marmorstatue (Kat. No. 130; abg. Clar. pl. 607), die wir des entblössten linken Schenkels wegen schon oben (p. 281) angeführt, die aber in der charakteristischen Haltung der Arme sich doch entschieden den hier besprochenen anschliesst. Die Rechte ist auf einen ohne Zweifel ergänzten Pilaster gestützt.

13°. Eine *Dresdner* Statuette (Kat. von Hettner No. 274; abg. Clar. pl. 592), deren Oberkörper mit einem ungegürteten Chiton bekleidet ist, aber mit einem so durchsichtigen, dass er die feinsten Contouren des Körpers angiebt und kaum noch den Charakter einer Bekleidung hat [1]). Den Apfel in der vorgestreckten Rechten hat nur der Restaurator zu verantworten. Ob aber der Arm ursprünglich aufgestützt war, kann nicht gesagt werden; auch die Zugehörigkeit des Kopfes ist zweifelhaft. Wahrscheinlich eine Römerin, unter dem Bild einer Göttin, am ehesten der Venus; nach Hettner mit Beziehung auf die Stelle des Athenäus (s. d. Anm.) ein Hetärenbild. Aus der Chigi'schen Sammlung. 3′ 9″ hoch.

---

[1]) Also von der bekannten Weise mancher herculanischen und pompejanischen *Wandgemälde*, z. B. Mus. borb. III. 36 (Venus); III. 19 (Iole); III. 8 und I. 23 (menschliche Liebesscenen). Vgl. Athenäus 10. 29, der solche Gewänder als ein Kennzeichen der Hetären angiebt.

14°. Eine *torlonische* Statue (Clar. pl. 605) mit umgekehrter Haltung der Arme, die aber vielleicht besser an den folgenden Typus angereiht wird (dort No. 10).

Ferner eine Anzahl von Terracotten:

15°. Im *Louvre* (abg. Clar. pl. 632 I), aus Kyrene stammend. Dem Typus der erstgenannten Marmorwerke ganz analog, nur dass der eingestemmte Arm nicht mehr vom Gewand bedeckt, und unter dem Wulste des letzteren kein herabfallender Ueberschlag mehr ist.

16°. Im Besitz des Grafen Ingenheim in *Berlin* (abg. Clar. pl. 632 B. 1422 F), wo zu den eben genannten Abweichungen auch noch die Kreuzung der Beine kommt. Die Figur stützt sich auf eines jener Idole, welche Gerhard Venus-Proserpina genannt hat. Sie selbst ist mit hoher Stirnkrone geschmückt (vgl. Gerhard Hyp. Röm. Studien II. p. 173).

17°. Aehnliche im *Berliner* Antiquarium No. 332. 3595 (abg. Panofka Terracotten XXI), alle circa 20 Cent. hoch, von flüchtiger Arbeit, aus Campanien stammend.

18° und 19°. Zwei im *brit. Museum*, Schrank 50. 51, ebenfalls mit gekreuzten Beinen. Die eine, mit einem dicken Kranz auf dem Haupt, ist durch einen kleinen Eros auf der Stütze als Venus bezeichnet, die andere ohne Kopf; circa 1' hoch [1]).

20°. Auch in *Neapel* und anderswo befinden sich dergleichen, häufig in Kleinigkeiten von einander abweichend, entweder bloss in den Seiten verkehrt, oder anders aufgestützt oder nur das eine Bein vom Gewande bedeckt.

In Terracotten kommt das Motiv aber fast noch häufiger mit Flügeln versehen, also zu Victorien verwendet vor, wovon in allen grösseren Sammlungen Beispiele zu finden. Wir heben ein paar Figuren des *brit. Museums* (57.—59. Schrank), darunter eine die zum plastischen Schmuck einer grösseren Vase dient, sowie die ebenda (auf dem Glastisch K) befindliche Relieffigur, welche rechts auf eine kleine weibliche Figur gestützt ist, hervor (vgl. Guide to the second vase room p. 17).

21°. Gemmenabdruck bei *Cades* Impr. VII. K. 38, fast ganz mit dem Marmortypus (No. 1—9) übereinstimmend, nur ohne Ueberschlag des Gewandes, mit Brustkette und Armbändern, auf ein ionisches Säulchen gestützt.

Im Fresco, wo das Charakteristische der Typen weniger streng beobachtet wurde, findet sich Gewandung und Haltung verschiedentlich dargestellt, ohne an bestimmte Personen geknüpft zu sein, z. B. bei

[1]) Vielleicht identisch mit der halbbekleideten von Kalymna, welche den linken Arm auf einen Pfeiler stützt (Arch. Ztg 1848, p. 278 7).

Digitized by Google

der mit Apoll gruppierten Daphne (Helbig Wandgem. No. 213; abg. Atlas Tf. VI a); oder bei der Ariadne, vor dem erschlagenen Minotaurus stehend (Helbig Wandgem. 1215; abg. Mus. borb. X. 51), wo der rechte Arm an die Wand gelegt ist.

Bei der Untersuchung über den mythologischen Charakter dieser Figuren muss vor Allem betont werden, dass die elf zuerst aufgeführten Marmorstatuen eine bestimmt für sich abgeschlossene, jedenfalls auf ein gemeinsames Original zurückgehende Gruppe bilden, deren Besprechung wir nur desshalb bis hieher verspart haben, weil aus den weiter hinzugefügten Denkmälern möglicher Weise Rückschlüsse auf ihre Bedeutung können gemacht werden.

Während jene nämlich fast kein Kriterium in dieser Beziehung an die Hand geben, indem sämmtliche Köpfe entweder modern oder nicht zugehörig, Attribute aber durch die Composition selbst ausgeschlossen sind, darf eine Anzahl der letzteren trotz der auch hier stattfindenden nothwendigen Attributlosigkeit der Hände mit ziemlicher Sicherheit für Aphroditebilder erklärt werden. Halbentblösste Porträtfiguren wie die venezianische (No. 12) und wie vielleicht auch die Dresdner (No. 13), haben immer die Vermuthung für sich, dass ihnen ein Typus dieser Göttin zu Grunde liege. Gewiss Aphrodite sind die Terracotta des brit. Museums, welcher ein kleiner Eros zugesellt ist (No. 18), und die fast übereinstimmende bediademte des Grafen Ingenheim (No. 16).

Von irgend welchen Andeutungen dieser Art findet sich bei der zuerst genannten Gruppe keine Spur. Hier sind wir einzig und allein auf die Beigabe der Stütze und auf den allgemeinen Charakter der Körperformen und des Motivs verwiesen. — In Beziehung auf die Stütze herrscht unglücklicher Weise nicht einmal Einstimmigkeit. Bei der chiaramontischen (No. 2), der Madrider (No. 7) und der athenischen Statue (No. 8) deuten die Spuren oder Fragmente auf einen einfachen Pfeiler, wie wir ihn bereits bei ähnlich componierten entblössteren Aphroditefiguren getroffen (oben p. 281), und wie er auch bei den als verwandt angeschlossenen (No. 12 ff.) Regel ist. Die beiden Neapler Statuen dagegen (No. 3 und 4), die Wiener (No. 5) und wenigstens in ihrem jetzigen Zustand auch die borghesische (No. 10) stützen sich auf den Schwanz eines Delphins. Es fragt sich, ist diess als eine willkürliche Neuerung der reproducierenden Künstler anzusehen, vielleicht veranlasst durch die Erfindung des aufrecht stehenden Delphins an der mediceischen Aphrodite, während das einfachere Urbild vor diese Erfindung fällt, oder haben umgekehrt spätere Copisten, um sich die Mühe zu erleichtern und wohlfeilere Arbeit zu liefern, den Pilaster an die Stelle des Delphins

gesetzt? Ich gestehe, dass ich das letztere für wahrscheinlicher halte. Aber auch wenn das erstere der Fall, ist gewiss der Delphin nicht hinzu gefügt worden, ohne eine gewisse Beziehung zu dem dargestellten Gegenstand und somit eine gewisse Berechtigung zu haben. Gleichviel also, ob er die ursprüngliche Stütze oder nur ein später hinzugefügtes Symbol, immer wird dem Original dadurch der Charakter einer Meergottheit verliehen.

Davon ausgehend und es combinierend mit den jungfräulichen, kaum gereiften Formen der *Neapler* Statue (No. 3), im Gegensatz zu den völlig entwickelten des Weibes, wie sie der Aphrodite eigenthümlich, hat Jahn (a. a. O.) eine Geliebte des Poseidon, am ehesten Amymone, in unserem Typus erkennen wollen. Nun sind freilich die mehr oder minder entwickelten Körperformen, zumal bei mittelmässigen oder schlecht erhaltenen Statuen, ein ziemlich unsicheres Entscheidungsmittel, so dass sich nicht wohl eine bestimmte Namengebung darauf basieren lässt. Möglicher Weise könnten sich ja selbst Porträts darunter befinden (aber gewiss nicht als Amymonen!), wie es ein paar der verwandten Statuen (No. 12. 13) aller Wahrscheinlichkeit nach sind. Indessen die Eigenthümlichkeiten der Neapler Figur kehren auch bei anderen Exemplaren wieder. Auch der *Berliner* Torso (No. 1), der weder mittelmässig gearbeitet, noch schlecht erhalten, hat merkwürdig schlanke Verhältnisse, flachgewölbte, mädchenhafte Brüste; und übermässige Länge wird ebenso an der *Madrider* Statue (No. 7) bemerkt. Hier gilt es daher abzuwägen, was schwerer ins Gewicht fällt, ob diese vom gewöhnlichen Venustypus abweichenden Formen oder die Compositionsverwandtschaft mit fast zweifellosen Venusdarstellungen. Das letztere möchte desswegen etwas leichter wiegend erfunden werden, weil erstens neben der Verwandtschaft überall auch Unterschiede bestehen (bei der Terracotta z. B. die Kreuzung der Beine), und weil zweitens auf den Wandgemälden in der That Figuren von ganz verschiedener Bedeutung diese Verwandtschaft zeigen.

Indem wir also die negative Seite des Jahn'schen Vorschlags, dass die bisher vielfach übliche Benennung Aphrodite zu verwerfen sei, für begründet halten, glauben wir, dass man sich über den hypothetischen Charakter der positiven, nämlich der speciellen Beziehung auf Amymone nicht täuschen kann. Der Delphin, welcher in einer von Christodor (Ecphras. 61 ff.) beschriebenen Statuengruppe der Amymone beigegeben, d. h. von Poseidon ihr als Brautgabe überreicht wird (vgl. Elite céramogr. III. 23—25), ist gar nicht bloss dieser Nymphe eigenthümlich, sondern sämmtlichen Meergottheiten gemein. Zudem verbindet sich in unserm Typus mit diesem Attribut eine sichere, gewissermassen stolze

Haltung, hervorgebracht durch die eingestemmte Linke und das (meist) vorgesetzte Spielbein. Das Aufstützen der Rechten hat nichts Weichliches, wie etwa die ähnliche Stellung bei dem sogenannten Narciss (Annal. und Mon. 1856. Tf. 21). Die Figur hat ihren Halt in sich selber und würde im Gleichgewicht bleiben, auch wenn der Delphin, auf den sie die Hand gelegt, unter derselben entwiche.

Ist uns aber die Wahl zwischen den Meergottheiten freigestellt, so wird man für den in zahlreichen Wiederholungen erhaltenen Typus einer fest und stolz auftretenden jugendlichen Göttin eher, wie Nibby vorgeschlagen, an die Meerbeherrscherin Thetis und selbst an Amphitrite als an die verhältnissmässig viel weniger berühmte Geliebte des Poseidon denken [1]). Thetis konnte ja von den statuarischen Künstlern ebensogut in ihrer spröden Jungfräulichkeit als, wie es auf den erzählenden Denkmälern gewöhnlich der Fall ist, in ihrem Verhältniss zu Peleus und Achill aufgefasst worden sein. Und wenn sie auf diesen Denkmälern auch vielfach ganz bekleidet erscheint [2]), so wird man andererseits gestehen müssen, dass nach griechischer Kunstsymbolik eine gewisse Entblössung in Rundwerken nichts weniger als auffallend wäre [3]).

b. Die Göttin mit dem Kopftuch.

Vermuthlich dieselbe oder eine ähnliche Stellung, nur mit umgetauschten Seiten, zeigt sodann derjenige Typus, den man abwechselnd bald Galathea, bald Thetis, bald Leukothea genannt hat. Es ist eine halbbekleidete weibliche Figur, auf dem rechten Bein ruhend, mit ziemlich weit ausladender Hüfte. Das Gewand liegt mit dem einen Ende auf dem Haupt, von wo es, nur unter der linken Achselhöhle etwas gehalten, über den Rücken herabfällt, um alsdann, von rechts nach links geschlagen, den Unterkörper in einfachem durch das gebogene linke Bein

---

1) Wie Amymone in Einzelstatuen etwa gegeben wurde, deuten ein paar *Gemmen*figuren an, die bei vielfachen Verschiedenheiten doch einen gemeinsamen, den oben aufgezählten Statuen nichts weniger als analogen Kunstcharakter erkennen lassen. So die fast nackt gebildete Nymphe mit Dreizack und Hydria, in den Antiqu. du Bosph. Cimm. XVII. 7; und die ähnliche bei Wicar Gall. d. Flor. 1. 91; oder die bekleidete mit Poseidon gruppierte, in den Denkm. d. a. K. II. 82. Alle haben ein Wassergefäss in der gesenkten Rechten, wie von Marmorwerken bloss die oben (p. 282) erwähnte *Pembroke*'sche Statuette.

2) Brunn Troische Miscellen, in den Münchener Sitzungsber. 1868. p. 87.

3) Dagegen mögen die neueren Erklärer des *Pariser Reliefs* mit der Inschrift Diadumeni (abg. Clar. pl. 200. 26) immerhin im Rechte sein, wenn sie in der halbentblössten weiblichen Figur lieber Aphrodite als Thetis erkennen. S. Fröhner Not. du Louvre No. 7. Brunn a. a. O. Overbeck Kunstmyth. II. p. 576. Anm. 113.

natürlich belebtem Faltenwurf zu verhüllen. Im Gegensatz zu dem vorigen, mit einer gewissen Würde ausgestatteten Typus bekommen wir hier trotz der äusseren Verwandtschaft den Eindruck nachlässiger Anmuth.

Folgendes sind die erhaltenen Exemplare [1]):

1°. In *Dresden* (Kat. von Hettner No. 184; abg. Augusteum Taf. 104. Clar. pl. 601. 1319, vgl. Friederichs Bausteine No. 596), aus der Chigi'schen Sammlung. 4′ 6″ hoch. Der rechte an die Hüfte gelegte Arm ist neu, vom linken bloss die Hand mit dem Salbgefäss, der Unterarm war also von Anfang an vorgestreckt [2]); links ein ergänzter Delphin. Der antike Kopf zeigt trotz der Stirnkrone [3]) nicht den Venustypus. Hässlich herabgezogene Mundwinkel und vorstehende Augenlider geben dem Gesicht einen melancholischen, fast verdrossenen Ausdruck.

2°. In *Berlin* (Kat. No. 144. Gerhard Berl. ant. Bildw. No. 84), aus Villa Negroni, von Marm. Pal. 4′ 3/4″ hoch. Arme und Füsse sammt dem von der Linken berührten Delphin sind neu; ebenso das Gewand am Hinterhaupt und die Stirnkrone sowie Theile des Profils, der Hals eingesetzt. Sonst im Typus des Kopfes mit der Dresdner übereinstimmend.

3°. In der Sammlung *Blundell* (Clar. pl. 746), von parischem Marmor, 1,19 M. hoch. Nach Conze (Arch. Anz. 1864. p. 221) sind neu bloss der Kopf, der linke Unterarm, Einzelnes am Gewande und und am Delphin [4]). Der rechte auf die Hüfte gelegte Arm würde also die Restauration der Dresdner Figur rechtfertigen. Nicht ganz klar ist aus der Abbildung, ob der vom Delphin umwundene Stab ihr zur Stütze diente oder bloss von der Linken gehalten wurde. Nach der durchbohrten Schnauze des Fisches ein Brunnenmotiv.

4°. In der Sammlung *Grey* (Clar. pl. 628), von parischem Marmor, 1,29 M. hoch. Mit der Rechten den Schleier haltend, die Linke auf den Schwanz eines Delphins gestützt. Beide Arme sind jedoch neu, und der umständlich behandelte Delphin mit dem kopfabwärts darauf liegenden Eros etwas verdächtig. Auch der Kopf der Göttin nicht verbürgt [5]).

---

1) Wir setzen die der nordischen Museen, über die wir besser unterrichtet sind, diessmal voran.

2) So nach den übereinstimmenden Angaben von Becker (zum Augusteum), Hettner und Friederichs; doch hat letzterer wahrscheinlich aus einem der beiden Andern geschöpft. Eine nochmalige Revision könnte nur erwünscht sein.

3) Die wir zwar nicht notiert haben und nicht angegeben finden, aber nach der Abbildung im Augusteum annehmen müssen.

4) Wonach die Angaben Clarac's Mus. IV. p. 306 zu berichtigen.

5) Der Delphin erinnert an die merkwürdige *Neapler* Marmorgruppe (Clar. pl. 646), wo Eros ebenfalls den Kopf unten, die Beine aber emporgestreckt, vom Delphin schlangenartig umwunden dargestellt ist. Vgl. auch das Beiwerk der sogenannten Julia Soaemias im *Vatican* (Clar. pl. 607).

5°. In *Venedig* (Kat. No. 248). Der rechte Arm und der linke Unterarm neu, natürlich auch das quergelegte Gefäss in der Linken und der Pilaster, auf den sie es stützt. Der mit Stirnkrone geschmückte Kopf aufgesetzt, aber, wie es scheint, zugehörig. Ein Ende des Gewandes ist drüber gelegt, ein anderes unter dem linken Arm ohne sichtlichen Zweck hervorgenommen. Ganz geringe Arbeit. 1,27 M. hoch.

6°. Im Hof des *Pal. Pitti* in Florenz. Die Arme wie an der vorigen ergänzt, nur die Linke auf ein (antikes) Gefäss, statt auf den Baumtronk gestützt. Das Profil des (aufgesetzten) Kopfes geflickt.

7°. In der Galerie von *Parma* eine ähnliche, ehemals schöne, jetzt gar zu geflickte Statue (Burckhardt Cicerone p. 454 e).

8°. Im *Pal. Colonna* zu Rom, mit antikem Kopf, der gewiss keiner Venus angehört. Die Linke auf einen Baumtronk, die Rechte in die Seite gestützt. Aber beide Arme und der untere Theil der Statue neu.

9°. Der Beschreibung nach gehört auch ein *Madrider* Torso hieher (Hübner Die ant. Bildw. in Madr. No. 31), von griechischem Marmor, 0,94 M. hoch; Kopf, Arme und Unterbeine fehlen. Zwar wird nicht gesagt und kann vielleicht nicht gesagt werden, ob das Gewand über den Kopf hinaufgieng; alle angegebenen Züge aber stimmen mit unserem Typus überein, namentlich, dass der linke Arm aufgestützt war, wie aus der Schulterlage und einem Ansatz geschlossen werden muss, und dass das Gewand unter der Schulter hinaufgezogen. Um die letztere liegt ein Schlangenarmband. Formen und Gewandfalten sollen auf ein gutes Vorbild weisen.

10°. Die *torlonische* (Clar. pl. 605), die wir schon unter No. 14 des vorigen Typus genannt haben, kann weder dort noch hier als eigentliche Wiederholung gefasst werden. Dorthin passt sie eher ihrem Charakter, hieher ihrem Motiv nach. Die linke Hand ist auf einen Pfeiler, die Rechte in die Seite gestützt. Der mit einem Zipfel auf der linken Schulter ruhende Mantel von rechts her um die Beine geschlagen. Zu ihren Füssen liegt ein Köcher, der, wenn echt, auf die ehemalige Beigabe eines Eros deuten würde. Ueber die Restaurationen erfahren wir nichts.

11°. Im Körpermotiv entspricht ihnen die ganz bekleidete Statuette des *Louvre* (p. 100. No. 2), welche nach der entblössten Brust wohl Venus ist. Weniger die sog. Marciana im *Capitol* (p. 166. No. 1).

12°. Endlich machen wir noch auf einen in Südrussland gefundenen *Goldring* aufmerksam (abg. Compte-rendu 1865. Tf. III. No. 39), eine Figur darstellend, die unterwärts bekleidet, sich mit der gesenkten Linken auf ein Luterion stützt, während sie mit der Rechten einen vom

Digitized by Google

Hinterhaupt fallenden Schleier emporhält, somit wieder an einige oben (Cap. 16) betrachtete der knidischen verwandte Denkmäler erinnert.

Zur Erklärung und Würdigung dieses Typus wäre es vor Allem nöthig, über das ursprüngliche Motiv der Arme ins Klare zu kommen. Diess ist insofern schwierig, als wir für den rechten einzig und allein auf das Blundell'sche Exemplar (No. 3) angewiesen sind, wonach derselbe in nicht ganz verständlicher Weise vorn an die Hüfte gelegt war [1]. Der linke ist über den Ellenbogen hinaus ebenfalls nur einmal und vielleicht nicht in ganz verbürgter Weise erhalten, nämlich an der Dresdner Statuette (No. 1), welche den Unterarm vorgestreckt hat. Wenn diess Thatsache, so muss man sich natürlich damit zufrieden geben. Es scheint aber mit der auf dieser Seite befindlichen Stütze, mit der etwas heraufgezogenen linken Schulter und der sehr ausladenden rechten Hüfte so schlecht zu stimmen, dass es trotzdem nicht als massgebend für die übrigen kann betrachtet werden. Die genannten Züge lassen vielmehr ein Aufstützen der gestreckten Linken erwarten.

Dass sie mit der Rechten den Schleier hielt, wie jetzt bei dem Grey'schen Exemplar (No. 4), ist, so viel wir sehen können, nirgends durch antike Spuren indiciert. Am Dresdner sieht man deutlich, dass das auf dem Kopf ruhende Gewand rechts nur etwa bis zum Ohr herabfiel. Gleichwohl ist darüber nicht abzusprechen, so lange nur die unbefriedigende Lösung der Blundell'schen Statuette vorliegt; die Figur des in Südrussland gefundenen Goldrings (No. 12) könnte ja allerdings zur Bestätigung jenes Motivs angeführt werden. Möglich, dass die einzelnen Exemplare schon in ihrem ursprünglichen Zustande Verschiedenheiten zeigten. Von der Stütze ist es sehr wahrscheinlich, dass sie nicht überall gleich gebildet war. Für das Original wird am ehesten der um einen Stock gewundene Delphin (No. 3) oder ein etwas erhöhtes Wassergefäss (No. 6) in Frage kommen.

Unter den bisherigen Deutungsversuchen hat sich noch keiner allgemeine Geltung verschaffen können, so erwünscht eine bestimmte Namengebung schon aus praktischen Gründen wäre. Um von der ganz unstatthaften Hirt'schen Ansicht zu schweigen, wonach wir es mit dem Bild einer Hetäre zu thun hätten (Kunstbemerkungen p. 143), sowie von der Vermuthung Böttiger's, dass es vielleicht die Darstellung eines Hermaphroditen sei (Kleine Schr. II. p. 357), muss zunächst wieder die durch

[1] Ob die damit übereinstimmenden Ergänzungen der Exemplare zu Dresden (No. 1) und im Pal. Colonna (No. 8) durch dieses Vorbild oder durch antike Spuren veranlasst wurden oder bloss auf dem subjectiven Geschmack des Restaurators beruhen, vermögen wir nicht zu sagen.

den Delphin, resp. die Vase, jedenfalls schon im Alterthum angedeutete Meeresbeziehung hervorgehoben werden. Zur Bestätigung derselben dient das eigenthümliche Motiv des unter die Achselhöhle geschobenen Gewandes, das vorzugsweise bei Nereidenstatuen getroffen wird [1]. Dürfte man sich auf den Eros des Grey'schen Exemplars (No. 4) verlassen, so könnte, abgesehen von Aphrodite selber, nur eine Meergöttin gemeint sein, deren Liebreiz im Mythus seine besondere Verherrlichung gefunden hat. An Aphrodite zu denken, erlauben die Köpfe, wo sie erhalten sind (No. 1..2. 5), schwerlich. Sie zeigen weder im Gesicht den Typus jener Göttin, noch ist die im Nacken wulstartige Anordnung des Haares derselben eigen. Diesem entschiedenen Eindruck gegenüber kann uns selbst die Stirnkrone und das etwa an Venusstatuen nachzuweisende Gewandmotiv [2] nicht irre machen. Eher möchten daher Bezeichnungen wie die beim vorigen Typus verworfene der Amymone, oder wie die für die Blundell'sche Figur überlieferte der Galathea passen [3]. Allein da jener Eros als eine vielleicht moderne Beigabe nicht wohl zur Grundlage von Hypothesen gemacht werden darf, so kann auch irgend eine andere der zahlreichen Meergottheiten gemeint sein. Doch möchte der Gedanke Gerhard's, der in dem Kopfputz der Dresdner Replik das Kredemnon der homerischen Leukothea hat erkennen wollen (Berl. ant. Bildw. p. 71) grade zu den weniger glücklichen gehören. Leukothea steht in der Sage und im Cultus in so enger Verbindung mit ihrem Sohne Palämon, dass sie vermuthlich auch in der Kunst mit demselben gruppiert zu werden pflegte. Die als Kredemnon erklärte Schleife, wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, ist offenbar nur ein zur Drapierung des Kopfes angeordneter Theil des Gewandes [4]. — Gewiss thut man am besten, sich bis auf Weiteres mit der allgemeinen Bezeichnung einer Nereide oder Meernymphe zu begnügen.

Die Erfindung mag an das Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt werden. Mit Recht sagt Friederichs (Bausteine p. 343): »Die weiche Grazie der Bewegung und Formen und das zwar hübsche, aber etwas absichtliche Gewandmotiv verbieten das Original in die Zeit vor Alexan-

---

[1] Vgl. die auf einem Seepferd reitende Figur zu *Florenz* (mit verkehrten Seiten abg. Clar. pl. 746).

[2] Vergleiche die *Psyche* von Capua und die sitzende *Neapler* Statue (Clar. pl. 603).

[3] Auf campanischen *Wandgemälden* sind diese Nymphen ihrem Charakter nach ähnlich dargestellt, so wenig das specielle Motiv zutreffen mag. Vgl. die auf Poseidon zueilende Amymone (Helbig No. 174; abg. Denkm. d. a. K. II. 83) und die auf Delphinen sitzenden Galatheen (Helbig No. 1042 ff.).

[4] Das Kredemnon sucht Ritschl nachzuweisen in dem Schleier einer bei Neuwied gefundenen bediademten Bronzebüste (abg. in d. Jahrbb. des Ver. f. Alterth. im Rheinl. 37. Heft. 1864. Tf. 1 und 2), welche ebendesshalb als Ino-Leukothea gedeutet wird. Ebenda p. 71 ff.

der zu setzen.« Es war natürlich, wie sämmtliche Repliken, aus Marmor und höchst wahrscheinlich unterlebensgross. Das grösste Exemplar, von dem wir die Maasse kennen (No. 1), ist $4^{1}/_{2}$ Fuss hoch.

c. Die Göttin auf der Prora.

Als Meergottheit und als verwandte Composition schliesst sich diesen beiden Typen die auf einer Prora stehende, seit Winckelmann [1]) gewöhnlich Thetis genannte Statue des *Louvre* an (Kat. von Clar. No. 120. Fröhner No. 150; abg. Bouillon I. pl. 47. Clar. pl. 336). Sie wurde 1754 in den Ruinen von Lanuvium, resp. in der Villa des Antoninus Pius gefunden; daher anfangs in der Villa Albani aufgestellt, wohin der Ertrag der dortigen Ausgrabungen kam. Von weissem Marmor; 2,10 M. hoch. Kopf, rechter Arm, linke Hand neu; ebenso das rechte Bein und die Füsse. Dagegen sind Ruder, Seepferd und Prora nach sicheren, allerdings zum Theil sehr kleinen Fragmenten ergänzt, die Prora mit Hilfe eines barberinischen Reliefs zu Palestrina (abg. Winckelmann Mon. ined. No. 207). In der Entblössung des Oberkörpers, im allgemeinen Umwurf des Gewandes und darin, dass sie den linken Arm aufstützt, stimmt sie mit den vorigen Typen überein. Doch geschieht das Aufstützen mit dem Ellenbogen und auf ein vom Delphin umwundenes Ruder. Zugleich ist sie mehr nach rechts gewandt, die Knöchel bleiben vom Mantel frei und dieser ist wie vom Winde zurückgeweht, was zusammen mit einem leisen Vorbeugen des Oberleibs den Eindruck macht, dass sie sich über den Fluthen des Meeres hinbewege. Diese bestimmte Situation und die gleichzuerwähnenden Gemmen- und Münzdarstellungen rechtfertigen es, in ihr eine Aphrodite Euploia zu erkennen. — Die Arbeit der Statue, namentlich die niobidenartigen Falten des Gewandes zeigen eine nicht zu verachtende Virtuosität, doch ist die Ausführung jedenfalls römisch.

Es muss auffallen, dass es von diesem Typus absolut keine Repliken giebt. Die von Fröhner verglichene 1824 zu *Rom* gefundene Statue (Hyp. Röm. Studien I. 109) steht, so viel ich weiss, nicht auf der Prora und hat mit der Pariser hauptsächlich nur das Ruder gemein: »Eine nackte Figur mit rückwärts gehaltenem (?) Gewand in gewöhnlicher Anordnung einer dem Bad entstiegenen Venus.« Das von eben demselben citierte *Relief* einer pompejanischen Beinschiene aber (Mus. borb. IV. 13) stellt Aphrodite, wenn sie es ist, sitzend dar. — Ja auch

[1]) W. VI. p. 312, vgl. Müller Handbuch § 402. 1.

die auf einer Prora stehenden meist ganz bekleideten Gemmen- und Münzfiguren, obgleich sie als wahrscheinliche Venusbilder die Bedeutung der Pariser Statue erklären helfen, haben in künstlerischer Beziehung nichts mit ihr zu thun.

So die *Berliner Paste* (Tölken III. 2. No. 414; abg. Denkm. d. a. Kunst II. 296 e): Aphrodite mit bogenförmig über das Haupt gehaltenem Gewand, auf dem Vorderverdeck, von Eroten umgeben.

Die *Bronzemünze* von Kyme (Mionnet III. p. 1. No. 56; Denkm. d. a. Kunst II. 296 f): Aphrodite ein geblähtes Segel vor sich haltend.

Phönizische Städtemünzen (Mionnet V. p. 371 ff.; abg. Lajard Rech. pl. XXV. 4—9. Denkm. d. a. Kunst II. 296 g): Aphrodite oder Astarte auf einem Ruderschiff oder einer Prora stehend, Speer und Aplustre in der Hand, auf dem Haupt bisweilen die Mauerkrone.

Ebensolche Münzen (abg. Lajard pl. I. 9. pl. III. A. 6. pl. V. 9. 10. pl. XXV. 10—12) zeigen eine das linke Bein auf eine Prora aufstellende Gottheit, ganz oder halbbekleidet oder mit entblösster Brust. Doch scheint der Gegenstand unter ihrem Fusse nicht immer eine Prora zu sein.

XXV. CAPITEL.

Sitzende Aphroditedarstellungen des jüngeren Ideals.

Die sitzenden Venusbilder der jüngeren Auffassung zeigen im Ganzen dieselbe Charakterisierung wie die stehenden. Der Oberkörper ist durchgängig entblösst, der untere mehr drapiert als bekleidet; häufig auch hier vollkommene Nacktheit. Die letztere wird indess mit seltenen Ausnahmen nirgends als Wesenseigenschaft hingestellt wie bei der mediceischen. Fast immer ist sie durch eine deutlich ausgedrückte Beziehung zum Bade motiviert, durch ein abgelegtes Gewand, ein Wassergefäss, oder durch Wellen, die an der Basis angebracht sind. Ohne diese Beziehung hat sie immer einen Mantel um den Schooss geschlagen und ist zur näheren Bezeichnung ihres Charakters gewöhnlich mit Eroten gruppiert.

a. Mit Beziehung zum Bade oder zur Toilette.

Von unterwärts bekleideten Darstellungen giebt es in Marmor nur einen seiner Bedeutung nach höchst zweifelhaften Typus, der

hiehergezogen werden könnte. Wir meinen die anmuthig mit der linken Hand auf den Sitz gestützte Figur, welche gleich einer schon betrachteten stehenden (Cap. 20) mit dem Anlegen oder Abstreifen der Sandalen beschäftigt ist. Das um die Lenden und Beine geschlagene Gewand rückt zwar den Gedanken ans Bad etwas ferner als es dort der Fall war. Die Bewegung ist jedoch bei beiden ungefähr die gleiche, nur vom Stehen ins Sitzen übertragen. Sie greift mit der Rechten an den über das Knie gelegten linken Fuss und stützt sich, da das Balancieren ja von selbst wegfällt, mit der anderen Hand auf den Sitz, wodurch eine ebenso anmuthige als natürliche Haltung hervorgerufen wird.

Zwei sehr wenig von einander abweichende Exemplare befinden sich in Florenz und in Neapel.

1°. Die *florentinische* Statue (abg. Clar. pl. 609) gilt im Katalog No. 146 als Nymphe im Begriff sich einen Dorn aus dem Fusse zu ziehen. Das Gewand geht an der linken Seite in eigenthümlich unmotivierter Art hinauf, ohne unter dem Arme gehalten zu werden. Der Kopf, die rechte Hand und die Füsse sind restauriert, ersterer abwärts blickend, wahrscheinlich ein Werk der Bernini'schen Schule. Die Statue ist ebenso schön in der Bewegung als vortrefflich in der Ausführung. Eine dem Rafael zugeschriebene Zeichnung, wahrscheinlich von diesem Exemplar, befindet sich nach Conze in der Sammlung von Holkham Hall.

2°. Die zu Pompeji gefundene in *Neapel* (Gerhard Neap. ant. Bildw. No. 306. Clar. pl. 603. Mus. borb. X. 47 und Overbeck Pomp. II. p. 157) ist nach der umgestürzten, durchbohrten Vase, auf die sie sich stützt, und aus welcher das Wasser rann, ein Brunnenmotiv. Ein Ende des Gewandes scheint unter die linke Achselhöhle gestopft. Am rechten Arm trägt sie ein Armband. Kopf und rechte Hand sind ergänzt, der erstere, nach links gewandt, hat etwas vom Typus der Cellini'schen Köpfe, und scheint nicht als Venus gemeint. Der linke Fuss mit der Sandale dagegen antik. 1,01 M. hoch; von flüchtiger Arbeit.

3°. Von Conze (im arch. Anz. 1867, p. 101) wird damit ferner eine treffliche Marmorstatuette im Pal. civico zu *Vicenza* verglichen, die aber, wenn ich nicht irre, mit dem linken Ellenbogen statt mit der Hand aufgestützt ist. Der Kopf ist aufgesetzt und beschädigt (Conze meint zugehörig), der rechte Arm mit der Schulter und die linke Hand fehlen. Von griechischem Marmor, 0,65 M. hoch. Aus den Thermen des Caracalla.

Was den Gegenstand anbetrifft, so befinden wir uns hier allerdings auf einem Gebiet, wo die Grenze zwischen Göttlichem und Menschlichem kaum mehr zu unterscheiden ist. Einerseits ist kein Grund vorhanden,

warum Venus als Sandalenlöserin nicht auch sitzend und mit dem Gewand um die Beine sollte dargestellt worden sein, gerade wie wir bei den die Haare trocknenden und den sich schmückenden neben den völlig nackten ihr halbbekleidetes Gegenbild gefunden haben. Andrerseits tragen die vorhandenen Exemplare entschieden mehr den Nymphencharakter, die Neapler schon wegen ihrer Bestimmung als Brunnenfigur, was an sich freilich noch kein zureichender Grund, alle drei wegen ihrer genreartigen Auffassung und wegen des für Venus fast zu züchtigen Gewandumwurfs. Namentlich aber fällt der Umstand ins Gewicht, dass das Motiv zweifellos für Nymphen verwandt wurde, wie die Zusammenstellung mit Pan in der *vaticanischen* Gruppe (Clar. pl. 725) [1]) beweist, wo auch der Kopf antik und so nymphenartig als möglich. — Auch der bei den Modificationen der Sandalenlöserin (p. 340) betrachtete Terracottentypus einer ganz bekleideten Figur mit heraufgezogenem Fuss ist ihres genreartigen Charakters wegen wohl nicht als Venus zu fassen.

Dagegen lässt sich das Motiv der auf den Sitz gestützten Hand, wenn man ihm anders eine speciell charakterisierende Bedeutung zuschreiben darf, verschiedentlich bei unzweifelhaften Venusfiguren nachweisen, wie es im Grunde nur eine andere Version des schon früher bei den stehenden getroffenen Aufstützens auf einen Pfeiler ist (Cap. 16. b).

So zeigt es die unten (b) zu erwähnende *Dresdner* Marmorgruppe. So ein schöner aus Athen stammender Marmortorso in *Würzburg* (Urlichs Verzeichniss p. 7. No. 43): Unterkörper einer Aphrodite mit umgeschlagenem Mantel; ein nackter Eros (in Hochrelief gearbeitet) schreitet auf sie zu.

So ferner Gemmen und Wandgemälde, z. B. ein *Carneol* des brit. Museums: Venus, halbnackt auf einem Felsen sitzend, balanciert ein Stäbchen auf ihrer rechten Hand, indem ein Amor auf dieselbe zufliegt. Ueber die Inschrift Aulos und die Echtheit des Steines vgl. Brunn Gesch. d. gr. Kstlr. II. p. 553. Zwei Glaspasten mit ähnlicher Darstellung in Berlin (Tölken III. 2. 448. 449. Abdruck bei Cades VII. K. 52). Auch die von den Grazien bediente bei Winckelm. Mon. ined. 31 stützt sich mit der Rechten auf den vom Gewand bedeckten Sitz.

Von *malerischen* Darstellungen die fischende Aphrodite (Mus. borb. II. 18. IV. 4). Die auf dem Felsen sitzende beim Erotenbad (Denkm. d. a. Kunst I. 427 a). — Weniger sicher die Nympheutria bei der Hochzeit des Zephyros und der Chloris (Helbig No. 974. Denkm. d. a. Kunst I. 424).

---

[1]) Wahrscheinlich in den Magazinen irgendwo aufgestellt.

Allein das Motiv ist doch wohl zu allgemein und zu natürlich, um noch für die Person bezeichnend zu sein.

Von ganz nackten Statuen, welche Aphrodite beim Bade darstellen, sind zu nennen:

1°. Eine unterlebensgrosse pamfilische, jetzt im *Palazzo Doria* (abg. Clar. pl. 626 B). Sie sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Steinblock, über welchen ihr Gewand geworfen. Mit der Rechten giesst sie sich Oel aufs Haupt, mit der Linken hält sie ein Tuch über dem rechten Schenkel, also etwa das Motiv der kauernden Venus in Madrid (Clar. pl. 634 C) bei sitzender Stellung. Allein auch hier beruht es auf Ergänzung und bietet keine Garantie für seine Richtigkeit. Kopf, rechter Arm und ein grosser Theil der Beine, wahrscheinlich auch der linke Arm sind neu. Dass es Venus, schliesst man bloss aus der Nacktheit. Von lunensischem Marmor, 0,67 M. hoch.

Mit ihrem jetzigen Motiv stimmt der Abguss einer kleinen Bronze in *Berlin* No. 322: Venus sitzend, ganz nackt, die Rechte mit einem Gegenstand (Salbgefäss, Schwamm?) erhoben, die Linke über den rechten Schenkel gelegt. Der Kopf ist jedoch abwärts nach der linken Seite gerichtet.

2°. Eine merkwürdiger Weise auf Profilansicht berechnete in der *Villa Borghese*, Zimmer der Juno (abg. Clar. pl. 604) [1]. Sie sitzt nach links auf dem über einen Felsblock gelegten Gewand, indem sie das rechte Bein auf eine kleine Erderhöhung (Pflock) aufsetzt. Mit der Linken hält sie dem ihr gegenüber sitzenden Amor, der beide Hände auf das heraufgezogene Knie gelegt hat, einen Frosch (?) entgegen. Ergänzt sind nur unwesentliche Bestandtheile, der Scheitel der Hauptfigur, der über den linken Schenkel gelegte Gewandzipfel und Einiges am rechten Fuss. Der angebliche Frosch ist alt. Von griechischem Marmor. 1,02 M. hoch.

3°. Eine kleine Bronze in *Zürich* (Benndorf Die Ant. von Zürich No. 25): Venus mit beiden Händen ihre Haare ordnend; rechts ein Amor.

Dazu kommen etwa folgende Terracotten, bei denen freilich nicht immer eine sichere Beziehung zum Bade erkennbar:

In *Leyden* (Kat. von Janssen No. 332), ein sitzendes, nacktes, nur am rechten Schenkel bedecktes Venusbild (Arch. Anz. 1849, p. 85).

In *Karlsruhe*: Sitzende nackte Aphrodite mit Stephane bekrönt (Arch. Anz. 1851, p. 26).

---

[1] Wo sie durch einen Druckfehler dem Vatican zugeschrieben wird.

Zwei in der Ermitage zu *Petersburg* (abg. Ant. du Bosph. Cimm. pl. 65. 1 und 2, erstere auch bei Gerhard Gott Eros, Akad. Abhh. Tf. 53. 4): Aphrodite, mit einer auch seitwärts ausladenden Stirnkrone geschmückt [1]) — das eine Mal fehlt der Kopf —, sitzt nackt auf einem Fels, über den sie ihr Gewand gebreitet, nur das linke Bein ist noch von letzterem bedeckt. Hinter ihr eine Priapos (?)herme, am Sitz zwei Eroten auf Delphinen in Reliefs. 5—6″ hoch. Aus Pantikapäon. Ueber ihre mögliche Sepulcralbedeutung siehe Gerhard a. a. O. II. p. 558.

Ebenfalls in *Petersburg* (abg. Ant. du. Bosph. Cimm. pl. 65. 3) eine zwar unterwärts wieder verhüllte, aber durch die Muschel, in welcher sie sitzt, als Anadyomene bezeichnete Aphrodite, mit Schleier über dem Kopf.

In dieselbe Kategorie von Genredarstellungen wie die Sandalenlöserin, nur auf einer etwas tieferen Stufe, gehört das in kleinen Bronzen vorkommende Motiv einer sich die Nägel schneidenden Venus, von freilich angezweifeltem Alterthum.

Der Gypsabguss eines solchen aus der Minutoli'schen Sammlung stammenden Erzfigürchens (Arch. Anz. 1863, p. 102 oben) befindet sich in *Berlin* (Friederichs Baust. No. 603; in Zeichnung vorliegend): Venus nackt auf einem niedrigen vom Gewand bedeckten Sitze mit der Kosmetik des aufgestellten rechten Fusses beschäftigt. Obgleich keine Scheere in ihren Händen erkennbar, scheint doch die drastische Situation die Annahme des obigen Motivs zu rechtfertigen. Das Haar ist von einer breiten Binde umwunden, wodurch es hinten wulstartig herausgedrückt wird, in einer Weise, wie ich mich nicht entsinne, es bei Antiken gesehen zu haben.

Nach Friederichs soll es Wiederholungen in Wien, Bologna und anderswo geben. Indess beruht diese Angabe vielleicht auf der Verwechslung mit ähnlichen Figürchen. So beschreibt Jahn (Arch. Anz. 1854, p. 453) eine *Wiener* Bronze als nackte sitzende Frau, welche den rechten übergelegten Fuss reinigt. Und eine zu *Arolsen* No. 68 untersucht nach Gädechens mit beiden Händen ihren linken Fuss, den sie auf ein Postament gelegt hat. Zu ihrer rechten Seite ein Eros. 0,12 M. hoch. Ihr Alterthum verdächtig [2]).

Relief- und Gemmendarstellungen sowie Gemälde der mit der Vor-

[1]) Was nur in Terracotten von Kertsch vorkommen soll.

[2]) In einer Florentiner Bronze aus dem ehemaligen Cab. *Pourtalès* (wo jetzt?) scheint Venus dasselbe Geschäft knieend zu verrichten, d. h. sie kniet auf dem rechten Bein und ist mit den Händen an dem Fuss des aufgestellten linken Beines beschäftigt (phot. abgeb. in den Souvenirs de la Gal. Pourtalès. Paris 1863).

bereitung zum Bade beschäftigten oder nach dem Bade sich schmückenden sitzenden Aphrodite giebt es unzählige. Wir glauben sie aus den schon mehrfach angeführten Gründen übergehen zu dürfen.

b. Ohne Beziehung zum Bade.

1°. Das hauptsächlichste statuarische Werk, um auch hier wieder mit den unterwärts verhüllten zu beginnen, und zugleich das einzige in Marmor von unzweifelhafter Venusbedeutung ist die unterlebensgrosse *Dresdner* Gruppe (Kat. von Hettner No. 196; abg. Augusteum Tf. 62. Clar. pl. 640. Denkm. d. a. Kunst II. 684): Venus mit nacktem Oberkörper auf einem Fels sitzend und mit der Rechten darauf gestützt. Rechts zu ihren Füssen Amor und Psyche als kindliches Geschwisterpaar. Ersterer greift der halb sitzenden, halb knieenden Psyche unter die Arme, als ob er sie aufheben und ihr helfen wolle, den Apfel zu erreichen, den Venus in der vorgestreckten Linken hält. Beide Arme der Hauptfigur und also auch der Apfel sind freilich ergänzt. Ebenso die Köpfe der Kinder, die Flügel des Amor (wovon aber antike Spuren) [1]) und ein Theil von den Armen der Psyche. Die Arbeit ist gar nicht schlecht, das anliegende Hemdchen der Psyche sehr fein ausgeführt, während allerdings das Gewand der Venus in den zwischen dem Schooss liegenden Partieen etwas roh. Nach Hettner 3′ 9″ hoch, aus der Chigi'schen Sammlung. — Gewiss mit Unrecht, um von der Gerhard'schen Deutung auf Libitina zu schweigen [2]), hat man in der Gruppe einen auf den Psychemythos bezüglichen Vorgang erkennen wollen: Die Aussöhnung der Aphrodite mit der Psyche [3]). Es ist ganz einfach eine genreartige in mythisches Gewand gehüllte, vielleicht sogar auf Porträtähnlichkeit beruhende Familienscene. »Ueber Allen liegt der Hauch einer anmuthigen Idylle« [4]). Jahn Arch. Beitr. p. 189 vergleicht damit das Reliefbildchen eines zu Ostia ausgegrabenen nach England versetzten *Sarkophags* (Gerh. Ant. Bildw. 36), auf dessen Deckel Venus sitzend dargestellt ist mit einem Kamm in der Rechten, von zwei Eroten und Psyche umgeben. Eine künstlerische Verwandtschaft besteht jedoch nicht, wie schon aus der fast gänzlichen Nacktheit der Aphrodite ersichtlich.

---

[1]) Hettner giebt die Flügel beider Kinder als Ergänzungen an. Aber hat denn Psyche dergleichen?

[2]) Hyp. Röm. Studien II. p. 183.

[3]) W. G. Becker im August. II. p. 49. Hirt Abhh. der Berliner Akad. 1812, p. 7. Wieseler in den Denkm. d. a. K. II. zu No. 684.

[4]) Hettner Kat. p. 46, wo auch die übrige Litteratur angegeben.

2°. Schon etwas misslicher verhält sich's mit der lebensgrossen, ziemlich gut gearbeiteten Marmorstatue des *Museo Chiaramonti* No. 353, früher im Quirinal (abg. Clar. pl. 603), eine auf einem Fels sitzende weibliche Figur mit aufgebogener Rechten und abwärts vorgestreckter Linken. Der Mantel, von dem ein Zipfel noch auf dem linken Arme ruht, um den Unterkörper geschlagen, doch so, dass das linke Unterbein daraus hervortritt. Zu beiden Seiten der Basis sind kleine Füsschen erhalten, welche ehemals dort stehenden Eroten angehören. Vor der Hauptfigur liegen Bogen und Köcher. Neu ist der Hals und die rechte Schulter bis weit auf den Arm herab, ferner der linke Vorderarm mit dem drübergeschlagenen Gewandstück. Der rechte dagegen soll alt sein. Der mit einer breiten Binde geschmückte und allem Anschein nach zugehörige Kopf ist nicht ganz venusartig. Auch die (dem Katalog nach) antiken Früchte in der erhobenen Hand könnten Bedenken gegen eine Venus erregen, weil eine Vielheit derselben bei dieser Göttin keinen Sinn hat. Indess ihre Echtheit ist schwerlich über alle Zweifel erhaben, während die auf Eroten deutenden Füsschen (ob auch Bogen und Köcher?) vollkommen verbürgt, so dass die Annahme einer Venus doch wohl die meiste Berechtigung hat. Der linke Arm, der jetzt mit einem Pfeil in der Hand restauriert ist, hatte dann mit dem einen Eros zu thun [1].

Im Gewandmotiv scheint eine schöne aber leider nur als Torso erhaltene *Würzburger* Terracotta übereinzustimmen (Urlichs Verz. p. 21. No. 43). Kopf, rechter Arm und Beine fehlen, aber Armband und Nackenlocken bezeichnen sie als Venus. 12½ Cent. hoch.

Was dagegen die Gruppierungen mit Eroten betrifft, so finden sich ähnliche Compositionen namentlich auf Münzen und Gemmen. Z. B. auf der *Münze* von Aphrodisias bei Lajard Rech. pl. XIX. 9: Venus halbbekleidet, auf einem Throne; an jeder Hand einen kleinen Eros; ein dritter sitzt hinter ihr auf der Erde.

3°. Aphrodite mit dem Eroskind auf ihrem Schoosse spielend, in *Florenz* (Clar. pl. 640, als Marmorwerk bezeichnet) [2]. Venus hat das Gewand um den Unterkörper geschlagen, das linke Bein etwas aufgestellt. Der kleine Eros, von ihrer Linken gehalten, streckt die Arme nach dem Bogen aus, den ihm die Mutter scherzweise genommen. Ueber die Restaurationen giebt Clarac keine Nachrichten.

Schwerlich Aphrodite, wie Wieseler und Stephani meinen, ist das einen Papagei (Taube?) fütternde Mädchen auf dem *Neapler Relief*

[1] Unklar bleibt, was die Wellen rechts von ihrem Sitz zu bedeuten haben, da sonst eigentlich keine Beziehung zum Bad ersichtlich ist. Eben desshalb sind sie auch kein genügender Grund für die Benennung Najade.

[2] Meiner Erinnerung nach eher eine kleine Bronze, obgleich ich weder für das eine noch für das andere einen Nachweis im Katalog finde. Gori ist mir leider nicht zur Hand.

(abg. Denkm. d. a. Kunst II. 261). Ich weiss zwar nicht, welche Beweiskraft der Analogie einer ähnlichen Figur auf einem Silberdiskos des *britischen Museums* (Birch Archäol. Vol. 34. pl. 21) zukommt: aber jedenfalls sind die von Stephani (Compte-rendu 1864, p. 134) geltend gemachte Entblössung des Oberkörpers und die Greifenverzierung am Sessel völlig unzureichende Gründe. Der letztere giebt selbst zu, dass es auch eine im Cultus der (hinter ihr aufgestellten) Aphrodite begriffene Frau sein könne. Vielleicht noch eher ein Genremotiv wie die stehende halbnackte Figur mit der Taube auf der pränestinischen Cista (abg. Mon. d. Inst. Vol. IX. Tf. 22 und 23), welche durch die Beischrift als Doxa bezeichnet ist. Gab man doch den Vogel als Lieblingsthier selbst den Verstorbenen mit, vgl. die gelagerte Frau oben auf der Grabdarstellung des *lateranensischen* Museums No. 344 (abg. Mon. d. Inst. V. Tf. 8).

Ganz nackt sitzend ist Venus, wie schon gesagt, fast nie ohne Beziehung zum Bade dargestellt worden. Etwanige Ausnahmen bilden:

Terracotten wie die aus der ehemaligen Sammlung *Gargiulo* zu Rom (Arch. Ztg. 1848, p. 300). Sie ist an verschiedenen Stellen des Leibes mit Blumen geschmückt: auf dem Kopf eine modiusähnliche Stephane. 18 Cent.

Oder Gemmenfiguren wie die bei *Montfaucon* Antiqu. expliqu. I. I. pl. 104. 1, Venus nackt sitzend mit Apfel in der vorgestreckten Rechten. Und, wenn Aphrodite gemeint ist, die auf einer Maske sitzende Frau des *Berliner* Carneols (Tölken p. 225. No. 1284. Vgl. oben p. 350).

Dagegen haben die nackten sitzenden Puppen mit zusammen geschlossenen Beinen, von denen in der Einleitung zur knidischen (p. 203) die Rede war, kein ersichtliches Recht auf den Venusnamen.

Was endlich die Darstellung liegender Aphroditefiguren betrifft, so lässt sich unter den nicht ganz seltenen, mehr oder weniger entblössten Marmorstatuen dieser Stellung meines Wissens keine als solche nachweisen, weder von den halbaufrecht auf eine Vase gelehnten, wie die schöne *Pariser* (Clar. pl. 348), die *cavaceppische* (Clar. pl. 753), die kleine in *Toulouse* (Clar. pl. 749 C), noch von den schlafenden, wie die im Belvedere des *Vaticans* (Clar. pl. 752), in der Sammlung *Blundell* (Clar. pl. 628), in der Sammlung *Lansdowne* (Clar. pl. 750). Jenes sind offenbare Nymphentypen, zu Brunnenfiguren verwendet; bei diesen kann neben der Nymphenbezeichnung etwa noch Ariadne in Betracht kommen [1].

[1] Ueber die Darstellungen der schlafenden Ariadne s. Stark in den Sächs. Ber. 1860, p. 8 ff.

Digitized by Google

Auch in kleineren statuarischen Werken sind mir keine liegenden Aphroditen erinnerlich. Denn die nackte kleine Bronzefigur mit geflügeltem Helm bei *Gori* Mus. Etr. I. 41. 1 und 2 ist ganz willkürlich auf Venus Murcia gedeutet. Und die auf einer Kline ruhende halbbekleidete Terracotta mit dem Fruchthorn im Antiquarium zu *München* (Führer p. 77) scheint mehr sitzend als liegend dargestellt. — Wohl aber treffen wir liegende Aphroditen auf Reliefs, Wandgemälden und Gemmen.

Ein Relief zu *Avignon* zeigt die Göttin entblösst auf einem Lager ruhend und halb sich erhebend (Stark Städteleben p. 581)[1]).

Auf einem *pompejanischen* Wandgemälde (Helbig No. 307; abg. Mus. borb. I. 33) liegt sie nackt auf einer Muschel, geschmückt mit dem Diadem und einem bogenförmig wallenden Schleier. Eros blickt über die Muschel, als helfe er sie vorwärts treiben.

Auf einem *Pariser* Sardonyx (Chabouillet No. 42) schläft sie halbnackt auf dem linken Arm (vgl. Montfaucon Antiqu. expliqu. I. pl. 118. 2. Tölken Verz. d. Berl. Gemmen III. 2. 426).

Bei dem geringen Grad von Uebereinstimmung, der in typischer wie in sachlicher Beziehung zwischen diesen Denkmälern besteht, ist eine vollständigere Zusammenstellung ohne ersichtlichen wissenschaftlichen Nutzen: daher mögen die angeführten Beispiele genügen.

---

[1]) Die auf der Erde gelagerte Frau auf dem Sarkophag von *Amalfi* (unten p. 397) wird wohl besser auf Ilia gedeutet.

ANHANG.

Aphrodite in Gruppierungen.

Viele der auf Aphrodite bezüglichen Gruppierungen, vorweg alle diejenigen, welche aus Bestandtheilen zusammengesetzt sind, die auch vereinzelt vorkommen, sind bei Anlass dieses oder jenes Typus bereits erwähnt, zum Theil besprochen worden. Wir wollen hier nicht wiederholen, was wir schon anderweitig gesagt. Da indess eine Nachlese der noch übrigen Zusammenstellungen, also derjenigen, wo Aphrodite in einer von sämmtlichen Einzelstatuen abweichenden Art componiert ist, für sich allein keinen Werth hat; auch die bereits genannten erst durch Vergleichung mit denselben ins rechte Licht gestellt werden, so wird es nöthig sein, in der hier folgenden Uebersicht den schon besprochenen ebenfalls ihre Stelle anzuweisen. Wir beschränken uns, wie diess der Zweck unserer Arbeit mit sich bringt, im Allgemeinen auch hier wieder auf das, was nachweislich oder wahrscheinlich in runder Form seine Ausführung gefunden hat. Doch wird allerdings etwas mehr als bei den Einzelstatuen auf die malerischen Zusammenstellungen der Reliefs Bedacht zu nehmen sein, weil manche Verbindungen nur in dieser Denkmälergattung erhalten sind.

Aphrodite und Eros.

Die Verbindung von Aphrodite und Eros ist ein nachhomerischer Gedanke. Er findet sich in der Poesie zuerst bei Hesiod, in der Kunst, wie es scheint, nicht viel vor dem Anfang des fünften Jahrhunderts. Gleichwohl ist er allmälig so ganz in die Anschauungsweise der Griechen übergegangen, dass Plato sagen konnte: Wir Alle wissen, dass ohne Eros keine Aphrodite [1].

Zu den ältesten erhaltenen Denkmälern, welche beide vereinigt zeigen, gehört das archaische *Relief von Rosarno* in München (oben p. 49. No. 42) und dem Stil (schwerlich der Zeit) nach einige *Spiegel-*

[1] Sympos. 180 D.

griffe (p. 44 f.); zu den sicher aus dem fünften Jahrhundert stammenden eine *Metope* (p. 118) und eine *Friesplatte des Parthenon* (p. 117) sowie die auf Aphrodite und Eros bezogene, wenigstens noch in der Zeichnung vorhandene *Giebelpartie* desselben Tempels (p. 204). Erst bei den zwei letzteren, wo die Göttin sitzend dargestellt ist, handelt es sich um wirklich künstlerische, den Bedingungen des Lebens entsprechende Gruppen; und auch hier nicht um solche, welche massgebend sein konnten für die Folgezeit, indem beide bloss den Theil eines grösseren Ganzen ausmachen. Die älteste in sich abgeschlossene und monumental ausgeführte Gruppe, von der wir Kunde haben, ist die des *Skopas* zu Samothrake (oben p. 13), Aphrodite ohne Zweifel stehend, da Plinius die sitzende Stellung bei anderen Werken des Skopas ausdrücklich hervorhebt [1].

Der Gegenstand war übrigens zu Gruppenbildungen im höheren Sinn des Worts nicht grade geeignet, weil die Kleinheit des Liebesgottes einer symmetrischen Composition hinderlich war; und wenn derselbe, zumal in der älteren Zeit, auch als Jüngling gebildet wurde, so sind uns doch, ein paar unbedeutende Terracotten abgerechnet, keine statuarischen Freigruppen dieser Darstellungsweise erhalten.

Den Verbindungen des Eros mit der bekleideten Aphrodite haben wir bereits oben (p. 116 ff.) eine etwas grössere Aufmerksamkeit geschenkt, weil jener in vielen Fällen das einzige Kriterium ihrer Bedeutung ausmacht. Von Marmorwerken kommt dabei bloss die *Pariser* Statue mit der Inschrift Praxiteles (p. 111. No. 2) in Betracht: Aphrodite mit einem knabenhaften geflügelten Eros gruppiert, der beide Arme zu ihr emporstreckt. Das von der erhaltenen Linken des Eros umschlossene Rundholz wird von Fröhner auf einen Bogen gedeutet. Die Göttin hat ihre Linke auf das Haupt des Knaben gelegt, ohne dass eine weitere dramatische Beziehung zwischen beiden stattfindet.

Auch die halbbekleidete Aphrodite der höheren Auffassung erscheint selten mit Eros gruppiert, in namhaften Rundwerken nirgends. Doch ist es wahrscheinlich, dass bei der *capuanischen* Statue (p. 160) ursprünglich ein Eros als Schildstütze angebracht war. — Der ganz nackten Victrix gab man bisweilen den Liebesgott zur Seite, bemüht, mit beiden Händchen den schweren Helm des Mars emporzuheben, wie es bei einer *vaticanischen* Statue (Clar. pl. 614; oben p. 349) und bei der das Wehrgehäng umlegenden *Pariser* (Clar. pl. 343; oben p. 348) der Fall ist.

[1] Fecit Venerem et Pothon qui Samothrace sanctissimis caerimoniis coluntur, item Apollinem Palatinum, Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis etc. Und unmittelbar darauf: Nunc vero praeter supra dicta quaeque nescimus Mars etiamnum est sedens colosseus. Hist. nat. 36, 25 u. 26.

Die specifisch erotische und daher auch äusserlich durch die Beigabe eines Eros oder selbst einer Mehrzahl von Eroten als solche bezeichnete Aphrodite ist die des jüngeren Ideals, vor Allem die mit der Schamgeberde. Wir können für sie der Hauptsache nach auf das bereits im 14. und 15. Capitel Gesagte verweisen, und heben hier bloss diejenigen Darstellungen noch einmal hervor, wo die Gruppierung den Charakter einer bewussten künstlerischen Leistung angenommen hat.

Statuen.

An sich ist der Typus der capitolinischen Aphrodite ein vollkommen in sich abgeschlossener. Ob an die Stelle des Badegefässes ein von Eroten umgaukelter Delphin oder auch ein lebensgrosser Knabeneros, sei's auf der Erde (Clar. pl. 620) oder auf einem Seethier stehend (Clar pl. 344), gesetzt wird, macht für die Composition im Ganzen einen geringen Unterschied. Ein solcher wird höchstens fühlbar, wenn mit der stofflichen Veränderung zugleich grössere Dimensionen des Beiwerks eintreten — was aber ganz ebenso beim blossen Badegefäss (p. 227. No. 3) und Seethier (p. 233. No. 48) der Fall sein kann —; oder wenn dem Eros eine lebendigere Bewegung gegeben ist, wie bei der *pamfilischen* Statue (Clar. pl. 624: oben p. 216), wo der von rechts herbeieilende Knabe mit vorgestrecktem Aermchen halb vor Aphrodite steht.

Indess haben die statuarischen Künstler denn doch bisweilen eine gewisse dramatische Beziehung zwischen Mutter und Söhnchen auszudrücken gesucht, selten allerdings eine solche, wo beide Theile in Mitleidenschaft gezogen sind. Sie liessen meist nur den Eros sich zu jener hinwenden und in irgend einer Weise thätig oder geschäftig sein, ohne dass die Göttin auf sein Treiben besondere Rücksicht nimmt. So bei der *Dresdner* Statue (Clar. pl. 608; oben p. 252), wo ein jetzt verschwundener Eros das Gewand seiner Mutter auf der rechten Seite emporhielt; womit eine Terracotta in *Karlsruhe* zu vergleichen (Arch. Anz. 1851. p. 29): Aphrodite Anadyomene, deren hochausgebreitetes Gewand ein (jetzt verstümmelter) Eros gehalten zu haben scheint.

In diese Kategorie gehört ferner der Typus der *vaticanischen Sallustia* (Cap. 15, siebente Gruppe), den wir seines Gewandmotivs und des beigegebenen Seethiers halber trotz der abweichenden Geberde den Darstellungen der Venus pudica angeschlossen haben. Hier darf mit vollem Recht von einer Gruppe gesprochen werden, indem nicht bloss der Eros von sehr ansehnlicher Grösse gebildet ist, sondern auch allem Anschein nach eine lebendige Beziehung zwischem ihm und seiner Mutter stattfindet. Nach der auf eine antike Gemme gestützten Vermuthung von Friederichs hält er ihr einen Spiegel vor, wie diess auch

Digitized by Google

in Terracotten zu *Leyden* und zu *Karlsruhe* sich findet (Arch. Anz. 1849. p. 85; 1851. p. 29).

Nirgends aber ist dem Eros eine grössere Bedeutung für die Composition eingeräumt als bei einigen Exemplaren der kauernden Aphrodite (in *Villa Ludovisi*, *Neapel*, *Petersburg* und bei einer *cavaceppischen*, s. Cap. 19), weil er hier stehend der in sich zusammengeschmiegten Göttin an die Seite gestellt ist. Dass er indess nicht ursprünglich dazu gehörte, glaubten wir theils aus dem Werke selber, theils aus der ungleichen Bildung des Eros entnehmen zu dürfen (oben p. 322). — Ueber das Motiv eines Venustorso in der *Villa Borghese* mit Eros auf dem Knie (p. 339 Mitte) lässt sich wegen des fragmentarischen Zustandes nichts sagen[1].

Einen merklich verschiedenen Charakter haben diejenigen Gruppierungen, wo das erotische Beiwerk, resp. die zu einem selbständigen Theil der Composition erhobenen Eroten auf beiden Seiten der Göttin angeordnet sind. Bei den Repliken der capitolinischen und der mediceischen Aphrodite haben wir diess nirgends oder nur einmal vermuthungsweise (p. 227. No. 2) getroffen. Wohl aber bei einer unterwärts verhüllten *giustinianischen* Statue (Clar. pl. 615; oben p. 259), wo der Eros auf der éinen Seite einem Seethier auf der andern entspricht; und bei einer rohen *chiaramontischen* (oben p. 296), wo beiderseits erotenberittene Seethiere sich befinden[2]. Je ein kleiner Erot ferner bei der *Chablais*'schen Statue (Clar. pl. 626), welche Aphrodite sich die Haare salbend darstellt; bei einer kaum fusshohen des *britischen Museums* (Clar. pl. 622 A) mit Spiegelgriff in der vorgestreckten Linken und räthselhafter, quer zwischen den Brüsten hinlaufender Binde; verschiedentlich auch bei kleinen Bronzen, wie bei der über den Stufen eines Bades stehenden Spiegelhalterin in der *Nationalbibliothek* zu Paris (oben p. 360)[3]. — Dass in diesen Darstellungen grade Eros und Himeros oder gar der ältere oder jüngere Eros (Uranios und Pandemos) gemeint seien[4], ist nicht wahrscheinlich. Die Putten der Chablais'schen Statue sind beide durch Toilettengegenstände (Salbgefäss und Kästchen für Wohlgerüche) charakterisiert. Bei der Statuette des britischen Museums ist die eine Kindergestalt weiblich und bekleidet, ihr Hemdchen aufhebend, wesshalb man an Psyche denken muss.

---

[1] Die einst in der *Villa Borghese* befindliche Statue der Venus, welche Amor an den Fittichen emporhält (Justi Winckelmann II. p. 19), kenne ich nicht.

[2] Vgl. die durch eine Buonarotti'sche Zeichnung bekannte *Gemme* bei Gori Thes. gemm. astrif. I. Tf. 75.

[3] Vgl. die asiatischen *Münz*typen bei Pellerin Suppl. II. 7. 1.

[4] Gerhard Gott Eros in den akad. Abhh. II. p. 86, Anm. 77.

Digitized by Google

Nur in der Kleinkunst scheinen diejenigen Motive vertreten zu sein, welche den Eros an seine Mutter hinflatternd oder auf ihrer Schulter sitzend darstellen. Zu den p. 119 angeführten Gruppen in *Turin* und *Toulouse*, wo Aphrodite bekleidet, fügen wir als besonders eigenthümlich noch eine nackte *Wiener* Bronze hinzu (Kat. von Sacken und Kenner, p. 297. No. 1127 n.; abg. von Sacken Die ant. Br. Tf. 12. 2): Venus legt ihre Linke auf einen an ihre Brust geflogenen Eros, indem sie ihm mit der Rechten einen Apfel zeigt. Es ist eine dicke plumpe Gestalt mit perrückenartigem Lockenschmuck, auf welchem ein Diadem, und mit porträtartigen Zügen. Aus der Sammlung Böhm, 24 Cent. hoch. — Aehnliche aus Syrien stammende befinden sich im *Louvre*.

Eine Terracotta in *Karlsruhe* (Verz. von Fröhner No. 458) zeigt die Gruppe einer schreitenden, unterwärts bekleideten Figur (Aphrodite?), das rechte Bein eines auf ihrer Schulter ruhenden Flügelknaben mit beiden Armen haltend. Sie blickt rückwärts, wie um ihn zu küssen. 17 Cent. hoch.

Der sitzenden Aphrodite endlich ist ein Eros beigegeben in der lebensgrossen Profilgruppe der *Villa Borghese*: Venus mit dem Frosch (oben p. 381). Zwei Eroten den erhaltenen Füssen nach in der ebenfalls lebensgrossen des *Museo Chiaramonti* (p. 384). Eros und Psyche in der kleinen *Dresdner* Gruppe (p. 383). Während die erste, künstlerisch betrachtet, nicht viel mehr als ein in ein Rundwerk übertragenes Relief ist, ohne Symmetrie und Abgeschlossenheit, ist bei der zweiten durch Vertheilung der Eroten auf beiden Seiten wenigstens ein symmetrischer Aufbau, bei der dritten durch die lebendig dramatische Beziehung zwischen den einzelnen Figuren eine sowohl dem Gedanken als der plastischen Form nach abgerundete und geschlossene Gruppe hervorgebracht.

Reliefs.

In dieser mehr malerischen als statuarischen Kunstform ist die mit Eros gruppierte Aphrodite gewöhnlich ausserdem noch mit andern Figuren in Beziehung gesetzt, und zwar so, dass der Nachdruck eben auf dem Verhältniss zu diesen letzteren beruht. Eros mag ihr äusserlich aufs Engste verbunden sein; in dem dramatischen Vorgang spielt er doch meist nur eine Nebenrolle.

Von all den gelegentlich erwähnten Darstellungen [1]) hat das *Bronzerelief von Tarquinii* (p. 101) vielleicht am ehesten den Charakter einer für sich bestehenden Composition. Die betreffende Gruppe am *Parthenonfries* (p. 117) giebt sich schon zu sehr als Theil eines Ganzen;

---

[1]) Siehe besonders die der sitzenden Aphrodite im 12. und im 25. Capitel.

doch zeigt sie dasjenige Motiv, das unter allen Umständen zu einer graduellen Abgeschlossenheit führen musste, und von dem zu vermuthen ist, dass es auch in Freigruppen vorkam, das Auflehnen des Eros auf den Schooss seiner sitzenden Mutter. — Es findet sich ähnlich auf einem Elfenbeinplättchen aus Südrussland in *Petersburg* (abg. im Atlas zum Compte-rendu de la comm. arch. 1868. Tf. I. 13; vgl. Stephani p. 55): Aphrodite mit Schleier am Hinterkopf auf einem Felsen sitzend, auf den sie die linke Hand stützt, lässt die Rechte auf der Schulter eines neben ihr stehenden und auf ihren Schooss gelehnten Eros ruhen. Für das Motiv verweist Stephani auf Compte-rendu 1859. p 35: 1861. p. 39; 1862. p. 8. 41. 60; 1864. p. 147.

Wenn also abgerundete Reliefcompositionen dieses Gegenstandes zu den Seltenheiten gehören, so verdient um so mehr eine bisher noch nicht genannte Darstellung hervorgehoben zu werden, welche als Gruppe und Kunstwerk nur an der Bronze von Tarquinii ihre Parallele hat. Wir meinen das schöne Bronzerelief einer südrussischen Spiegelkapsel in *Petersburg* (abg. Compte-rendu 1865 Atlas pl. 5. No. 1): Eros als Kind auf dem Schooss seiner Mutter knieend und mit rückwärts geworfenem Kopf ihren Hals umfassend: sie selbst auf einem Throne sitzend, ohne Lehne, die Füsse auf einen Schemel gestellt. Sie trägt einen Chiton, der von der Schulter herabsinkt und hat ein Obergewand um die Beine geschlagen. Der Kopf fehlt leider, was auffallen muss, da sonst keine Theile des Reliefs ganz vom Grunde gelöst scheinen. Ueberhaupt wäre eine eingehendere Beschreibung erwünscht, da Manches auf der Abbildung nicht deutlich. Der Stil ist dem des Reliefs von Paramythia (Aphrodite und Anchises) ähnlich und gehört wohl ins 4. Jahrhundert. — Ein im Gegenstand verwandtes Relief von *Avignon* beschreibt Stark im arch. Anz. 1853. p. 365.

Gemmen.

Die verschiedenen Beziehungen zwischen Eros und Aphrodite sind ein vorzüglich beliebtes Thema der alten Gemmenschneider gewesen, und zwar ein Thema, das sie meist frei nach ihrer eigenen Phantasie gestalteten, ohne vorhandene Kunstwerke zum Vorbild zu nehmen. So wenigstens muss man aus einer Vergleichung mit diesen letzteren und aus dem reliefartigen Stil der Gemmen schliessen. Wir haben es also im Grunde nur mit einer Unterabtheilung der vorigen Denkmälerclasse zu thun. Doch finden wir hier Aphrodite nicht wie dort fast durchgängig sitzend und ganz oder halb bekleidet, sondern in jeder möglichen Stellung, Bewegung und Drapierung. Die hauptsächlichsten Motive mögen folgende sein:

1°. Eros seiner Mutter die Sandalen bindend, auf einem goldenen

Digitized by Google

Skarabäus in *Petersburg* (abg. im Atlas zum Compte-rendu 1865. pl. III. No. 24): Aphrodite halbbekleidet und auf einen Pfeiler gelehnt. Vgl. Cap. 20. Eine grosse Zahl analoger Kunstwerke zählt Stephani auf im Compte-rendu von 1860. p. 34; 1861. p. 146; 1865. p. 79. 2.

2°. Aphrodite in aufrechter Stellung mit dem vor ihr stehenden Eros schäkernd, auf einem *Berliner* Stein (Tölken III. 2. No. 413; abg. Montfaucon Ant. expl. I. 1. pl. 111. 3). Die Göttin ist mit Chiton und gegürtetem Diploidion bekleidet, zugleich vorwärts bewegt, so dass der untere Theil des Gewandes sowie der Schleier zurückgebauscht werden. In der vorgestreckten Rechten hat sie Blumen, nach welchen ein geflügelter Eros die Hände emporstreckt[1]. — Auf einem anderen (bei Montfaucon pl. 105. 1) ist Aphrodite nach links gewandt und statt der Blumen hält sie einen Mohnzweig. Die rechte Brust und Schulter entblösst.

3°. Aphrodite den Eros der Waffen beraubend, bald in aufrechter Stellung wie auf einem *Berliner* Carneol (Tölken III. 2. 446; abg. Denkm. d. a. Kunst II. 296. b): Eros huscht nach dem Köcher, welchen die fast nackte Aphrodite in die Höhe hält. Vgl. auch Gori Museum Flor. I. Tf. 73. 1. Bald in sitzender Stellung wie auf Abdrücken bei Cades VII. K. 50. 51: Aphrodite halbbekleidet, den vor ihr stehenden Eros durch Wegnahme der Waffen neckend[2]. Ueber das sachliche Motiv s. Hinck in den Annal. 1866. p. 90 f.

4°. Aphrodite von dem herangewachsenen Eros umarmt, auf einer *Petersburger* Gemme aus der Umgegend von Kertsch (abg. im Atlas zum Compte-rendu 1860. pl. IV. No. 7): Die Göttin sitzend, mit gegürtetem Chiton bekleidet, wird von dem vor ihr stehenden geflügelten Eros geküsst. — Leidenschaftlicher erscheint die Umarmung auf einem *Berliner* Stein (Tölken Verz. p. 140. No. 454): Aphrodite fast nackt; hinter ihr ein ithyphallischer Satyr. Vgl. das oben beschriebene Bronzerelief einer Spiegelkapsel in Petersburg[3].

5°. Aphrodite den in die Höhe geworfenen Eros auffangend (vielleicht auch bloss einem herzufliegenden Eros die Arme entgegenstreckend auf einer *Berliner* Paste (Tölken III. 2. No. 447; abg. Denkm. d. a. Kst. II. 296. c.).

---

[1] Eine der Berliner Gemme ähnliche Reliefdarstellung auf einem *Dresdner* Gypsabguss: Venus mit Amor nach einem Schmetterling haschend (Hettner Mus. der Gypsabg. p. 75. No. 111), wird als modern verdächtigt, was doch wohl keinen Rückschluss auf die geschnittenen Steine erlaubt. Die linke Seite des Rückens ist entblösst.

[2] Vgl. das pompejanische *Wandgemälde*, abg. Annal. 1866. Tav. d'agg. E. F. und die Unterwelts*vase* von Neapel, abg. Arch. Ztg. 1867. Tf. 220, wo die Wegnahme, wenn richtig gedeutet, ernster gemeint ist.

[3] Aehnliche Darstellungen auf *Vasen*, ebenfalls mit leidenschaftlicher Umarmung, citiert Stephani Compte-rendu 1860 p. 89. Vgl. Inghirami Mon. Etr. V. 24.

Ueber Aphrodite mit dem Eroskind auf dem Schooss oder an der Brust siehe p. 123.

Motive wie die das Zauberrädchen drehende Aphrodite auf einem *Petersburger* Stein (oben p. 201, vgl. Stephani Compte-rendu 1865. p. 79), oder die ein Stäbchen balancierende auf der Gemme des Aulos im *brit. Museum* (p. 380), wo der anwesende oder herzufliegende Eros nicht mehr unmittelbar betheiligt ist, konnen auch kaum mehr als Gruppierungen angesehen werden.

Aphrodite und Ares [1]).

Weit zurückgehenden mythologischen Vorstellungen gemäss [2]), mit welchen auch die homerische Dichtung von der Buhlschaft des Ares und der Aphrodite im Zusammenhang steht, wurden die beiden Gottheiten schon in der alterthümlichen Kunst theils statuarisch in gemeinsamen Tempeln (oben p. 5), theils in erzählender Weise auf Reliefs und Vasen mit einander zusammengestellt. So bekanntlich auf dem Kasten des *Kypselos* (Paus. V. 18. 5); Ares bewaffnet, die Aphrodite führend. In erhaltenen Denkmälern auf der *Françoisvase* in Florenz (abg. Mon. d. Inst. IV. Tf. 54—58); auf der Vase des *Sosias* in Berlin (abg. Denkm. d. a. Kst. I. 210. Gerhard Zwölf Gottheiten Akad. Abhh. I. Tf. 15); von nachgeahmt alterthümlichen Werken und solchen, die auf italischem Boden entstanden sind, zu schweigen [3]).

Indess eine wirklich lebendige Gestaltung im Volksbewusstsein und in der Kunst bekam die Idee der mit Mars verbundenen Venus erst nach ihrer national-römischen Umprägung zur Genetrix oder Victrix, und wie für die vereinzelt dargestellte Ahnfrau des römischen Volkes auf griechische Typen recurriert wurde (oben p. 96), so fanden sich nun auch die Gruppenbildner veranlasst, bereits vorhandene Typen der griechischen Blüthezeit für ihre Composition zu benützen. Wir haben die Mehrzahl derselben wegen ihrer Abhängigkeit von der melischen Statue bereits im 10. Capitel (p. 162 ff.) besprochen, und erwähnen sie hier nur kurz noch einmal, um sie in die allgemeine Uebersicht der Denkmäler einzureihen.

Marmorgruppen von Mars und Venus befinden sich in Poggio Imperiale bei *Florenz*, in der *Villa Borghese*, im *Capitol*, im *Louvre* und

[1]) Die betreffenden Denkmäler sind zusammengestellt bei Raoul Rochette Choix d. peint. p. 227 ff., welches Werk ich leider nicht benutzen konnte.

[2]) Vgl. Engel Kypros II. p. 20 ff. Gerhard Gr. Myth. § 379. 2 a. Hinck in den Annal. 1866. p. 97 ff.

[3]) *Capitolinisches* Puteal (oben p. 50. No. 45), *vaticanische* Candelaberbasis (p. 71. No. 17), *chiaramontisches* Relief des Hadrian und der Sabina (abg. Annal. 1839. Tav. d'agg. L), Bronzegruppen in *London* und *Berlin* (oben p. 47).

Digitized by Google

im *Museo Chiaramonti*, an den beiden erstgenannten Orten Venus mit nacktem Oberleib, sonst in einen weiten Aermelchiton gekleidet, und, wie Ares, fast überall (ausgenommen vielleicht bei der Florentiner) zu Bildnissen von Ehegatten verwendet. In der kleinen borghesischen Gruppe ist ihnen als dritte Figur noch ein Eros zugesellt.

Von kleinen Bronzen sind ebenfalls zwei schon genannt worden, nämlich die altetruskischen im *britischen Museum* und in *Berlin* (oben p. 47), deren Beziehung auf Mars und Venus freilich angefochten. Dass sie mit der melischen Statue nichts zu schaffen haben, versteht sich bei archaischen oder archaistischen Werken von selbst. Die Auffassung ist bei weitem naiver, sie legen sich gegenseitig die Arme um den Rücken, und zwar die weibliche Figur beidemal links.

Eine dritte Bronzegruppe, auf welche bei Anlass der Berliner hingewiesen wurde, ist aus späterer Zeit, nach Herkunft und Stil ebenfalls unzweifelhaft etruskisch. Sie wurde erst kürzlich zu Marzabotto gefunden und kam ins Alterthümer-Museum nach *Bologna* (abg. bei Gozzadini di ulteriori scoperte a Marzabotto 1870. Tf. 11). Auch hier Venus ganz bekleidet neben dem gepanzerten Mars, aber ohne irgend welche Anklänge an Archaismus. Der Mantel mit einem kleinen Ueberschlag, wie häufig bei Porträtstatuen über die linke Schulter zurückgeschlagen; die Haare rings um die Kopfbinde gewickelt. In der Composition unterscheidet sich diese Gruppe von den zwei alterthümlichen dadurch, dass nur Mars die umarmende Bewegung macht, während Venus in der vorgestreckten Rechten eine Schale hält. Die Lanze, welche in der Rechten des Kriegsgottes erhalten, ist ohne Zweifel auch bei der Berliner Gruppe zu ergänzen. Beide Figuren sind durch gute Erhaltung wie durch Schönheit der Arbeit gleich ausgezeichnet, nur eben von den schweren Proportionen, welche die etruskischen Werke auch der späteren Zeit noch charakterisiert. Ob es wirklich Götter oder nur Porträts unter der Gestalt von Venus und Mars ist bei dem in Etrurien durchgängig herrschenden Realismus schwer zu entscheiden. Die weibliche Figur an und für sich hat nichts von sonstigen Venustypen. Indess die Schönheit ihrer Gesichtszüge und die Nacktheit der Beine bei der männlichen Figur sprechen eher für Götter[1].

Während diese drei Bronzen, mögen sie nun so oder so gedeutet werden, keine auch nur entfernte Verwandtschaft mit den Marmorwerken zeigen, sind dagegen eine Anzahl von Sarkophagreliefs, Gemmen und Münzbildern (aufgezählt oben p. 164) wieder offenbar von ihnen influenziert. Doch kommen auf Reliefs und kleinen Denkmälern auch

[1] Vgl. Brizio im Bullet. 1872. p. 208.

noch andere Arten von Zusammenstellungen vor, nur nicht solche, die zugleich in Rundwerken vertreten wären, obgleich sie zum Theil ein ziemlich statuarisches Gepräge haben.

So eine Gruppe von zwei Figuren, die für Ares und Aphrodite genommen werden, auf der Schmalseite eines Sarkophags von *Amalfi* (abg. Gerhard Ant. Bildw. 118). Sie stehen sich im Profil gegenüber und reichen sich über einem fackelhaltenden Eros die Hände. — Aehnlich auf der angezweifelten *Gemme* bei Raponi Rec. d. pierres grav. pl. 77. 4. Vgl. unten: Venus und Anchises auf der ilischen Münze.

Ein paar Stirnziegel des *Louvre* von Terracotta (ein Exemplar abg. bei Campana Op. in plast. Tav. 104) zeigen die constant wiederkehrende Gruppierung einer stehenden Aphrodite mit einem zu ihrer Linken sitzenden Ares. Jene ohne Diadem, in gegürtetem Chiton, das um den Unterkörper geschlagene Gewand mit der Rechten über die Schulter ziehend, links auf den Ellenbogen gestützt. Vgl. die aus der besten Kunstzeit stammende *Vase* des britischen Museums (abg. Mon. d. Inst. V. Tf. 49): Aphrodite stehend, ganz bekleidet, dem vor ihr gelagerten Ares die Kylix reichend. — Umgekehrt auf *Gemmen* ist Aphrodite sitzend dargestellt mit vor ihr stehendem Ares, z. B. Gori Museum Flor. I. Tf. 73. 7 und 9; sie selbst mit nacktem Oberkörper, die Linke auf den Sitz gestützt. — Thonbildner und Gemmenschneider sind ohne Zweifel nicht die Erfinder. Ob sie nach Rundwerken gearbeitet, muss dahingestellt bleiben: beide Gruppen scheinen eher für das Relief gedacht.

Auf *pompejanischen Bildern* sind gewöhnlich beide sitzend dargestellt (Helbig Wandgem. No. 314—24), seltener Ares oder Aphrodite oder gar beide stehend (Ares No. 325, Aphrodite No. 327, beide No. 326); endlich auch emporschwebend, von Eroten umflattert, auf einem herculanischen Gemälde (Helbig No. 328). Die Büsten beider in einem Medaillon vereinigt Helbig No. 313 (vgl. Annal. d. Inst. 1866. Tav. d'agg. E. F).

Die Buhlschaft des Ares und der Aphrodite ist dargestellt auf der Ara des Faventinus im *Vatican* (abg. Denkm. d. a. Kst. II. 252): beide auf ein Lager gefesselt, von geflügelten Eroten umgeben[1]. Auf einem Sarkophag der *Villa Albani* (abg. Winckelm. Mon. ined. I. 27. Millin Gall. myth. 38. 168): Ares und Aphrodite durch Hephästos entdeckt und beschämt. Sowie auf dem einst *ebenda* befindlichen (abg. Winckelmann Mon. ined. I. 28. Zoega Bassir. I. 2): Venus und Mars neben einander sitzend, Venus so viel als nackt, mit einem um das Haupt

[1] Genaueres bei Wieseler: die Ara Casali p. 6.

Digitized by Google

wallenden Gewande. Die Bedenken Zoega's gegen die Winckelmannsche Erklärung und seine eigene Deutung auf die Hochzeit des Kadmos und der Harmonia sind von Brunn (Bullet. 1849. p. 62) genügend widerlegt worden.

Auch die Darstellung der Langseite des obenerwähnten Sarkophags von *Amalfi* wird auf Aphrodite und Ares bezogen, welche Erklärung allerdings durch den herzueilenden Hephästos einigermassen begründet erscheint (Gerhard Prodromos p. 370. Lübbert in den Nuove Mem. d. Inst. p. 153). Indess ist zu bemerken, dass das Motiv einer auf der Erde gelagerten Frau und des ihr nahenden Kriegsgottes sich sonst nicht für diesen Gegenstand, sondern vielmehr für Mars und Ilia verwendet findet[1]), eine Beziehung, die auch beim Sarkophag von Amalfi nicht ausser Frage steht. Möglicherweise beruhen die Darstellungen des letzteren auf einer Vermengung beider Mythen.

Das Schmollen des Ares mit der Aphrodite (Martial VI. 13. 21) will Hinck auf campanischen Wandgemälden und Gemmen erkennen (a. oben a. O. p. 103 f.).

Aphrodite und Anchises.

Am unmittelbarsten an Venus und Mars, insofern auch hier das Liebesverhältniss zugleich als Ehebund gefasst ist, reiht sich die Gruppierung von Venus und Anchises. — Wir finden sie mit Namensumschrift auf der bekannten *Münze* der Ilier (Mionnet Descr. II. p. 664. No. 228; Millin Gall. myth. 44. 644) dargestellt: Beide stehend und ganz bekleidet sich die rechte Hand reichend, wie Venus und Mars auf dem Sarkophag von Amalfi. Stephani vergleicht damit die vergilischen Worte (Aen. I. 408): Cur dextrae jungere dextram Non datur ac veras audire et reddere voces[2]).

Sonst werden wir durch den epischen Charakter des zu Grunde liegenden Mythos und seiner Quellen[3]) hauptsächlich auf das Gebiet des Reliefs und der Malerei verwiesen. Indessen sind die Darstellungen selten und zweifelhafter Natur.

Sehr wahrscheinlich ist Venus und Anchises gemeint auf dem schönen Bronzerelief von Paramythia im *Kensington*-Museum (oben p. 107), auf welchem mit Beziehung auf den homerischen Hymnus v. 177 ff.) der Augenblick dargestellt scheint, wo Aphrodite den noch

[1]) So auf zwei *matteischen* Sarkophagen (abg. Montfaucon Ant. expl. I. 2. Tf. 48, und Winckelmann Mon. ined. II. Tf. 110; vgl. Lübbert a. a. O. p. 152 ff.), auf der schon gegenannten Ara des *Faventinus*, auf einem *Wandgemälde* der Titusthermen (Denkm. d. a. Kst. 253 a).

[2]) Ueber die symbolische Bedeutung des Handreichens vgl. die sehr einlässliche Untersuchung Stephani's im Compte-rendu 1861. p. 70 ff.

[3]) Siehe Preller Gr. Myth. I. p. 293.

halbschlafenden Anchises aufweckt, um ihm vor ihrem Weggang seine Zukunft zu verkünden. Ferner auf einer bronzenen Spiegelkapsel des *britischen Museums* (oben p. 107. No. 12), auf einer Spiegelkapsel von Terracotta in *Berlin* (oben p. 199): ein in phrygischer Tracht auf einem Felsen sitzender Mann, auf dessen Knie ein geflügelter Erosknabe steht, einer ganz bekleideten ebenfalls sitzenden Frau gegenüber. — Auf dem Relief von Tarquinii im *Louvre* (p. 101) ist Anchises, wenn der Gegenstand überhaupt auf ihn gedeutet werden darf, nur als Ziel der erotischen Pfeile hinzuzudenken[1].

Aphrodite und Adonis.

Das Gegenbild der glücklichen Liebe zu Mars ist die unglückliche zu Adonis, obgleich da, wo die zärtliche Vereinigung der Liebenden dargestellt ist, der tragische oder schmerzliche Charakter derselben natürlich wenig hervortritt. Derselbe zeigt sich mehr nur im Hauptmoment des Mythos, in den Darstellungen vom Tode des Adonis, welche uns hier nicht beschäftigen können[2].

Dass die erotische Verbindung der beiden so gut wie die der Venus und des Mars ihren Ausdruck in Rundwerken gefunden hat, ist theils an sich nicht unwahrscheinlich, theils deutet darauf die von Theokrit (XV. 110) geschilderte Gruppe, welche den Glanz eines ägyptischen Adonisfestes verherrlichte.

Indess erhalten ist Derartiges so viel wie nichts. Eine kleine *Dresdner* Gruppe, welche die Liebenden in einer ähnlichen Zusammenstellung zeigt wie sonst Venus und Mars, aber in den Seiten umgekehrt, ist ganz unzuverlässig, mir auch nur aus der bei Clar. pl. 634 wiederholten Le Plat'schen Zeichnung bekannt: Zwei nackte Figuren, welche einander mit je einem Arm umschlungen halten. Die weibliche ist als Venus charakterisiert, indem sie mit der gesenkten Rechten den Schwanz eines aufrecht stehenden Delphines hält. Die männliche legt ihre Linke auf die Brust der Venus; sie ist auffallender Weise etwas kleiner als jene, mit langen auf die Schulter fallenden Locken, und trägt ein Mäntelchen schärpenartig um die Brust geschlungen. Restaurationen werden keine angegeben; die Gruppe ist möglicherweise aus zwei einander fremden Figuren zusammengearbeitet, circa 2½′ hoch.

[1] Dagegen stellt das früher auf Anchises bezogene herculanische *Gemälde* bei Zahn I. 28 ohne Zweifel den Besuch Selenens bei Endymion dar. S. Jahn Arch. Beitr. p. 69. Helbig Wandgemälde No. 955.

[2] Die darauf bezüglichen Sarkophagreliefs sind zusammengestellt von Welcker Annal. 1833. p. 155 ff., vervollständigt bei Engel Kypros II. 627 ff., die Gemälde bei O. Jahn Arch. Beitr. p. 45.

Auf Aphrodite und Adonis werden ausserdem ein paar anmuthige Terracotten bezogen.

Eine *Karlsruher* aus Nisyros (abg. bei Thiersch Vet. artificum opera carm. optime explicari 1835. Tf. 5. Gypsabguss in Berlin Friederichs Baust. No. 605, und in Bonn Kekulé No. 596): Eine sitzende weibliche Figur in phrygischer Mütze mit nacktem Oberkörper, das Gewand über den Rücken geschlagen, mit einem stehenden Knaben gruppiert. Für die obige Erklärung haben sich ausser Thiersch (a. a. O. p. 25) namentlich Raoul Rochette (Choix de peintures p. 119), de Witte (Annali a. a. O. p. 390) und Friederichs (a. a. O.) ausgesprochen. Die verhältnissmässige Kleinheit des Adonis, meint letzterer, beruhe auf Gründen der Composition. Indess muss man der gegentheiligen von Jahn (in den Annal. 1845. p. 351) vertretenen Ansicht zugeben, dass bestimmte auf Aphrodite und Adonis weisende Züge nicht vorhanden sind.

Eine andere wahrscheinlich in *Athen* befindliche Terracottagruppe ist abgebildet bei Stackelberg Gräber der Hellenen Tf. 61 und in den Denkm. d. a. Kst. II. 716: Aphrodite, durch den Krobylos bezeichnet, ebenfalls mit dem Mantel über den Rücken, einen zur Rechten ihres Sitzes stehenden sehr viel kleineren Knaben umarmend. Dass es Adonis, nimmt Gerhard an (Akad. Abhh. II. p. 558. 5), und hält auch de Witte (p. 391) für möglich. Gewöhnlich wird er als Hermaphrodit gefasst.

Ohne Bedenken erkennt de Witte Aphrodite und Adonis in der ebenfalls bei *Stackelberg* Tf. 68 abgebildeten Terracottagruppe zweier auf einem Lager ruhenden Liebenden. Die Darstellung ist aber wohl dem Menschenleben entnommen.

Mit diesen wenigen zweifelhaften Ausnahmen liegt uns die künstlerische Behandlung des Adonismythos bloss noch in Reliefs und Gemälden vor.

Reliefs. — Eine auf die Entführung des Adonis durch Aphrodite gedeutete plastische Gruppe ist in dem Hochrelief eines bronzenen Spiegelgriffs im *britischen Museum* erhalten (Guide to the bronze room p. 42. No. 31; publiciert von Curtius in der arch. Ztg. 1870. Tf. 32, vgl. p. 45): Ein lockiger Knabe in leichter Chlamys und Jagdstiefeln ist aufs rechte Knie gesunken, und stützt sich mit der Rechten auf einen Fels. Er blickt rückwärts zu einer Frau empor, welche dem bauschenden Gewand nach eilig genaht ist und sich liebend über ihn beugt, indem sie mit der Linken den wallenden Peplos über die Schulter zieht, »eine schöngeschlossene und lebendige Composition« spätgriechischen Stils. Sie bildet in sonst nicht gewöhnlicher Weise das Mittelstück des dreifachen Halters, mit dem ebenfalls noch vorhandenen Spiegelrund 43 Cent. hoch; aus Lokri in Unteritalien. — Da die Entführung des

Adonis, wenn auch nicht durch erhaltene Denkmäler, doch anderweitig (Plautus Menaechmi I. 2. 35) als Darstellungsstoff bezeugt ist, so nehmen wir keinen Anstand, das Relief an dieser Stelle aufzuführen. Immerhin ist zu bemerken, dass die knabenhafte Bildung des Adonis und das Vorkommen dionysischer Symbole (traubenbehangene Ranken) noch durch keine genügenden Analogieen erklärt sind [1].

Terracottenrelief im *britischen Museum*, zweites Vasenzimmer, Glastisch M. (Guide p. 42), auf dem Deckel einer runden Kapsel: Aphrodite bekleidet auf den Knieen des Adonis sitzend und ihn umarmend. Rechts kommt ein Eros.

Ein ähnliches in *Berlin* (Arch. Ztg. 1872 p. 76), auf einer erst kürzlich erworbenen von Olympia stammenden Spiegelkapsel: Aphrodite und Adonis in rundem Relief. Möglicherweise dieselbe Darstellung [2].

Elfenbeinrelief in *Zürich* (Benndorf Die Antiken von Zürich No. 138; publiciert von Bursian im Anzeiger für schweiz. Alterth. 1869 p. 8): Venus neben Adonis sitzend mit einem shawlartigen Gewandstück um Rücken und Arme, hält die Enden ihrer Haarflechten empor. Etwa 4. Jh. nach Christo.

Aehnliche Gruppierungen der Liebenden finden sich natürlich auch auf den Sarkophagreliefs, wo der ganze Mythos dargestellt ist, entweder beim Abschied des Adonis oder bei der Trauer der Aphrodite (vgl. de Witte a. a. O. p. 402). Die vorzüglichste der letzteren Art auf dem Stuckrelief aus Villa Moroni im *Vatican* (abg. Mus. Chiaramonti Tf. a III. 9).

Auf den Wandgemälden bilden sie, so zu sagen überall, eine mehr oder weniger abgeschlossene Gruppe, ob nun bloss das zärtliche Beisammensein oder die Betrauerung des sterbenden Jünglings der Gegenstand ist. Für jenes vgl. Helbig Wandg. No. 329—31, für dieses Helbig No. 335—340, und Jahn Arch. Beitr. p. 45 ff. Auch das von Mengs copierte Gemälde (bei Millin G. myth. 49. 170) gehört in die letztere Kategorie.

Venus und Adonis auf etruskischen Spiegeln bei Gerhard Etrusk. Spiegel I. 111—117, worunter aber einige bestritten. S. Jahn Annal. a. a. O. p. 352 ff., und de Witte ibid. p. 392.

---

[1] Für das erstere verweist Curtius a. a. O. auf Gerhard Akad. Abhh. II. p. 543, und Wieseler Diptychon Quirinianum § 18, vgl. de Witte a. öft. a. O. p. 390 unten. — Die bacchisch bekränzte Tänzerin des Maskencabinets (oben p. 90) wird ohne Grund für Aphrodite genommen.

[2] Das von Roulez (Mélanges III. No. 3; Bull. de l'Acad. de Bruxelles VIII. 2 p. 537) publicierte Terracottenrelief dagegen ist von de Witte (p. 391) als auf Herakles bezüglich nachgewiesen worden.

In verschiedenster Weise endlich, obwohl nicht sehr häufig, auf Gemmen:

Carneol in *Berlin* (Tölken III. 2. 458): Venus vor dem hingelagerten Adonis knieend, um ihn von der Jagd abzuhalten.

Zwei besonders schöne Onyx-Cameen in *Wien*. Auf dem einen (Kat. von Sacken und Kenner p. 417. No. 50) Venus bekleidet, aber die linke Brust entblösst, mit verschränkten Armen vor dem ohnmächtig daliegenden Adonis stehend. Auf dem andern (Kat. p. 426. No. 18) Venus fast nackt auf einer Biga stehend, dem Adonis auf den Wagen helfend.

Die Darstellung eines Sardonyx der Pariser *Nationalbibliothek* (Kat. von Chabouillet p. 19. No. 107; abg. in der Nouv. gall. myth. und danach in den Denkm. d. a. Kst. II. 292. a), wo eine auffallend entblösste weibliche Figur eine nur bis zur Brust sichtbare (oder nur bis dahin ausgearbeitete) männliche umarmt, scheint zwar der Schlussscene des Adonismythos ziemlich zu entsprechen; doch steht ihr einstweilen die Deutung Chabouillet's auf Laodamia, welche den Schatten ihres Gemahls Protesilaos umarmt, mit nicht ganz zu läugnender Berechtigung entgegen.

Aphrodite und Paris.

Die Beziehungen zwischen Aphrodite und Paris betreffen den Schiedsspruch des letzteren im Schönheitsgericht, wobei ausser Aphrodite, um von Hermes zu schweigen, auch noch Hera und Athene betheiligt sind. Für eine abgeschlossene Freigruppe war der Gegenstand nicht geeignet; schon die nothwendige Vielheit der Personen musste abschrecken. Sollte er überhaupt dargestellt werden, so begnügte man sich mit den zwei hauptsächlichsten derselben, dem Richter und der von ihm als Siegerin bezeichneten; und eine solche Gruppe, Paris der Aphrodite den Apfel reichend, wird in der That unter den einst in *Constantinopel* befindlichen Bildwerken erwähnt (vgl. oben p. 22).

Desto besser eignete sich der Gegenstand für Reliefs und Gemälde, wovon sich noch eine fast endlose Reihe erhalten hat. Die Sammlung derselben und ihre kunstmythologische Vergleichung hat sich hauptsächlich Welcker angelegen sein lassen in seinem Aufsatz: Le jugement de Paris in den Annalen d. Inst. 1845 p. 32 ff., in erweiterter Bearbeitung wieder abgedruckt in den A. Denkm. V. p. 366 ff. Es sind grösstentheils Vasenbilder — mit Inbegriff derjenigen, welche den Zug der drei Göttinnen auf dem Ida darstellen, zählt Welcker 68 auf —, doch auch Wandgemälde, Reliefs (namentlich Sarkophage), Münzen, Gemmen

Digitized by Google

und etruskische Spiegel [1]). Aphrodite ist in weitaus den meisten Fällen gleich den übrigen ganz bekleidet, auf Denkmälern der römischen Zeit bisweilen leichter drapiert, z. B. auf dem Stuckrelief der *Via latina* (s. unten Anm. 1), oder auf *pompejan. Gemälden* (Helbig Wandg. No. 1284. 1285); ganz entblösst mit einem ums Haupt wallenden Mantel auf dem *pamfilischen* Sarkophag (Mon. d. Inst. III. 3; Annal. 1839. Tav. d'agg. H). — Auf späteren Wandgemälden und Gemmen kommen übrigens sämmtliche drei Göttinnen nackt gebildet vor, mit Bezug auf die muthwillige Umgestaltung des Mythos durch römische Dichter. S. Welcker a. a. O. p. 379 und Blümner Arch. Studien zu Lucian p. 75 [2]).

Aphrodite (?) und Seedämon.

Als Aphrodite Pontia und Nerites wird von Stark eine schöne etwas über 1′ hohe Terracottengruppe aus *Aegina* gedeutet (abg. Arch. Ztg. 1865. Tf. 200, vgl. oben p. 101. No. 9). Eine königliche Gestalt, in einen Mantel gehüllt, der Arme und linke Brust frei lässt, ist mit dem Ellenbogen auf einen Pfeiler gelehnt, an welchem ein satyr- oder tritonenartiger Knabe mit gekreuzten Beinen und übers Haupt geschlagener Rechten steht. Die Muschelkrone auf dem gelockten Haar des Weibes, ihre entblösste Brust und die Analogie mit ähnlich hingelehnten, freilich nicht ganz sicheren Venusgestalten (p. 188), andrerseits das wilde, an die Meergötter erinnernde Haar des Knaben und das um seinen Hals geknüpfte Seehundsfell, zusammen mit dem Fundort Aegina, wo ein düsterer mit Poseidonsfesten verbundener Aphroditecult zu Hause war, bilden für die von Stark aufgestellte Deutung eine nicht ganz zu verachtende Unterlage. Nur wird man zugestehen müssen, dass die specielle Bezeichnung Nerites (des nach Aelian in die gleichnamige Muschel verwandelten Lieblings der Venus) für den jugendlichen Meergott auf alle Fälle problematisch ist. — Von anderen Erklärungen (Phokos und Psamathe, Amphitrite und Triton) möchte wohl auch Leukothea und Palaemon in Frage kommen, obgleich der letztere Knabe gewöhnlich auf einem Delphin reitend dargestellt wurde (Paus. II. 1. 9) [3]).

[1]) Uebersehen ist die Darstellung eines Stuckreliefs aus dem Grab der *Via latina* (abg. Mon. d. Inst. VI. Tf. 52. 1).

[2]) Ueber Aphrodite die Helena beredend dem Paris zu folgen s. oben p. 102.

[3]) Für ein paar weitere Gruppierungen der Aphrodite mit Göttern oder göttlichen Wesen genügt der Hinweis auf ihre frühere Erwähnung oder auf sonstige litterarische Besprechungen.

Aphrodite und Priapos sind uns in einer *Dresdner* Statuette begegnet (p. 129) und bei diesem Anlass mit einigen verwandten Darstellungen verglichen worden (p. 132).

Aphrodite und Pan in einer mehrfach vorhandenen Terracottengruppe (p. 277). Häufiger tritt uns bekanntlich ihr Zusammenhang auf Vasenbildern entgegen. S. Stephani Bullet. hist. phil. Tom. XII. p. 289.

Ueber Aphrodite und Hermes s. Engel Kypros II. p. 224. Nach Plutarch praecept.

Aphrodite von Tritonen oder Seekentauren emporgehoben.

Ein seiner Natur nach durchaus malerischer Gegenstand; daher nicht und vielleicht niemals in Rundwerken vorhanden, häufig dagegen auf Sarkophagen als Mittelpunkt eines Chores von Seedämonen und Nereiden. So im *Louvre* (Clar. pl. 224. 83, Millin G. M. 42. 147): Aphrodite sitzend mit einem Gewand um den Schooss, von zwei Kentauren getragen. Und *ebenda* (Clar. pl. 224. 82): Aphrodite in einer von Kentauren gehaltenen Muschel kauernd. — Ein besonders schönes den Admiranda Romae ant. entnommenes Beispiel aus der Sammlung *Mattei* bei Montfaucon Ant. expl. I. pl. 99. 5: Venus nackt auf einer Muschel sitzend und die gelösten Haare emporhebend, von zwei Tritonen getragen [1]; also ganz den Worten Lucians (Dial. mer. 15. 2) entsprechend: Τὴν Ἀφροδίτην δύο Τρίτωνες ἔφερον ἐπὶ κόγχης κατακειμένην.

Von kleineren Denkmälern vgl. das Brautkästchen des Secundus und der Projecta im *britischen Museum* (med. room), früher in der Sammlung Blacas: Venus mit der Rechten eine Locke hebend, in der Linken einen Schild. Um Schulter und Schenkel ist ein Mäntelchen geschlagen. 4. Jhr. nach Chr. — Und das zu einer Silberschale gehörige Relief im *Louvre* (Arch. Anz. 1857 p. 39), im Jahr 1836 bei Angers gefunden. Ob Aphrodite hier ebenfalls ihre Haare emporhebt, weiss ich nicht.

Auf diesen Darstellungen erscheint Aphrodite ausschliesslich in

---

conjug. p. 239. l. 23 pflegte man sie zusammen zu stellen, um anzudeuten, dass die Liebe von der Süssigkeit der Rede begleitet sein müsse. So könnten vielleicht die Hochreliefs ihrer Büsten an einer Silberschale von Bernay in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet p. 449. No. 2823) gefasst werden. — Beide in éiner Person sind vereinigt im Bild des Hermaphroditen, welcher denn auch häufig in seinem Typus und seinen Motiven (Geberde, Gewandung, Anordnung des Haares) an Venus erinnert. S. das Sachregister.

Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Aphrodite zu Dionysos und Apollo (s. Stephani im Compte-rendu 1861. p. 56) haben im Gebiet der Plastik, so viel ich weiss, zu keinen Gruppierungen geführt. Auf einem *pompejanischen* Wandgemälde (Mus. borb. XIV. 21) sind die Bilder der drei Gottheiten als Gegenstücke verbunden. Für Aphrodite und Apollo vgl. die *Münze von Alinda* (oben p. 264). Für Aphrodite und Dionysos zahlreiche *Vasen*, z. B. die von Kertsch (abg. Compte-rendu 1863. Tf. I, 3): Die spinnende A. dem D. gegenübersitzend. Oder die Philomelevase von S. Martino (abg. Gerhard Ant. Bildw. Tf. 59), wenn die Deutung Klügmann's in der arch. Ztg. 1863 p. 46 richtig ist. Vgl. Gerhard Akad. Abhh. Tf. 31. 4.

Ueber mythologische Beziehungen zwischen Aphrodite und Hephaestos s. Engel Kypros II. p. 217. Welcker Götterl. II. p. 707. — Ueber Aphrodite und Asklepios Engel Kypros II. p. 334. Gerhard Akad. Abhh. Tf. 53. Welcker Götterl. II. p. 708.

Aphrodite und Kora im Streit um den Besitz des Adonis auf *Vasen*gemälden s. Stephani in den Annalen 1860 p. 312 ff. Brunn Troische Miscellen 1868 p. 88 bezieht darauf auch das bekannte *Pariser* Relief (Fröhner No. 7; abg. Clar. pl. 200).

[1]) Wohl identisch mit Braun Zwölf Basreliefs, Vign. 2 zu Tf. 10 (welche Publication mir nicht zur Hand ist).

ihrem Charakter als Pontia, als die besänftigende Göttin des Meeres [1]); wobei es auf sich beruhen mag, ob grade ihre Meergeburt gemeint sei wie in dem Gemälde des Apelles. Aus den Darstellungen selbst geht es nicht nothwendig hervor.

Jedenfalls nicht mehr ihre Meergeburt kann auf den Bildern der korinthischen *Münzen* gemeint sein, wo sie auf einem von Tritonen und Hippokampen gezogenen Wagen über die Fluthen fährt (s. Lajard Rech. sur le culte de Vénus pl. 24. 1. 12; Denkm. d. a. Kst. II. 287. c. d).

Aphrodite auf einem Seethier sitzend.

Es ist kein Grund abzusehen, warum die aus dem Meer geborene und von den Dämonen des Meeres als Herrscherin anerkannte Göttin, welcher der Delphin zum ständigen Attribut gegeben wurde, nicht auch auf einem Hippokampen oder einem andern Seethier sitzend sollte dargestellt worden sein. Malerische und der Kleinkunst angehörige Denkmäler scheinen diess mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu bestätigen [2]). Indessen sie theilt bekanntlich diese Darstellungsweise mit anderen Wesen, wie namentlich mit den Nereiden, ja dieselbe ist für die letzteren noch ungleich bezeichnender, weil die Nereiden ausschliesslich dem Meere angehören und ohne eine Gruppierung mit Meerwesen gar nicht kenntlich sind. Wo wir daher anmuthige, auf Hippokampen gelagerte weibliche Figuren treffen, da ist in erster Linie immer an Nereiden zu denken; an Aphrodite nur dann, wenn sie ausdrücklich durch sonstige Merkmale oder durch den Zusammenhang mit andern Personen als solche bezeichnet ist. Ein beigegebener Eros legt natürlich die Deutung auf die Liebesgöttin nahe. Nichts destoweniger fragt es sich, ob die Beziehung auf sie auch nur in einem einzigen Fall vollkommen sicher gestellt werden kann.

So scheint zunächst in keiner der erhaltenen Freigruppen [3]) Aphrodite gemeint zu sein. Weder in der lebensgrossen der Uffizien zu *Florenz* (Kat. No. 162, verkehrt abg. Clar. pl. 746), die sich in ihrem Typus am ehesten der Göttin mit dem Kopftuch (oben p. 372) anschliesst, mit welcher sie die Nacktheit des Oberkörpers, das Aufstützen des linken Armes und das Motiv des unter die Achselhöhle gesteckten Gewandes gemein hat. Noch in der von Welcker (zu Müller Hdb. § 402. 3) gerühmten zu *Neapel*. Noch in den beiden kleinen des

---

[1]) Preller Gr. Myth. I. p. 281.

[2]) Bei Dichtern wenigstens auf Tritonen sitzend: Λοφίῃ Τρίτωνος ἐφεζομένην Ἀφροδίτην. Nonn. 1. 57. Vgl. Jahn in den Sächs. Ber. 1854. p. 179 f.

[3]) Dieselben sind verzeichnet bei Benndorf und Schöne Die ant. Bildw. des Lat. Mus. zu No. 398.

Braccio nuovo im Vatican No. 34 und 35. Die eine davon (abg. Clar. pl. 747) wird man schon wegen des unbedeutenden Gewandmotivs lieber dem Kreis der Meernymphen zuweisen. Sollten vollends beide zusammengehören, so wäre an ihrem Nereidencharakter nicht mehr zu zweifeln. — Das Fragment einer ähnlichen Gruppe im *Museo Pio Clementino* No. 61 lässt in dieser Beziehung kein Urtheil zu.

Am wenigsten Aphrodisisches hat die auf einen Delphin gelehnte Figur in *Venedig* (Kat. No. 49, abg. Clar. pl. 746), die mit leichtem dorischem Chiton bekleidet, hinter ihrem Rücken einen weiten Schleier bauschen lässt; womit die auf einem Delphin reitende *Karlsruher* Terracottenfigur zu vergleichen (Arch. Anz. 1851. p. 29 unten), die ihr Gewand ebenfalls hoch ausbreitet, sonst aber nackt ist. — Wenn ähnliche Figuren mit bogenförmig über dem Haupt wallendem Mantel, wie die kleine zum Theil verstümmelte *Pariser* Bronze (bei Chabouillet Kat. No. 2983) oder die auf den Reliefs des *Museo Chiaramonti* No. 216 und 218, für Aphrodite Euploia gelten, so kann man zugestehen, dass dieses Motiv die genannte Göttin in der That zuweilen charakterisiert[1]; aber jedenfalls nur in einzelnen Fällen und die Euploia nicht häufiger als viele andere göttliche und halbgöttliche Wesen. Es bezeichnet jede Figur, die in schneller Bewegung begriffen ist, z. B. auch die durch die Fluthen getragene Europa[2].

Auf den Reliefs ist die Beziehung auf Aphrodite zum voraus überall da ausgeschlossen, wo eine Mehrheit solcher Gruppen dargestellt ist. Wir heben bloss die (meist bekleideten) Nereiden im Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite in der Glyptothek zu *München* (Brunn No. 115; publ. von Jahn in den Sächs. Ber. 1854. Tf. 3—8), die Stuckreliefs im Grab der *Via latina* (abg. Mon. d. Inst. VI. Tf. 43. 44) und die Terracottenplatten bei *Campana* (op. in plast. Tav. 9. 10) hervor.

Dagegen giebt es auf diesem Gebiet wie auf dem damit verwandten der Malerei oder auch der Stein- und Stempelschneidekunst Einzelgruppen, bei denen wegen ihres offenbar erotischen Charakters der Name Aphrodite allerdings indiciert scheint. Wir verweisen auf ein

---

[1] Sicher z. B. auf einer Berliner *Paste* (abg. Denkm. d. a. Kunst II. 296. e), wo den Eroten nach an keine andere Göttin zu denken ist.

[2] Vgl. darüber Stephani Compte-rendu de la comm. arch. 1866 p. 125. Auffallend ist der wallende Schleier der Aphrodite beim Parisurtheil auf Reliefs wie dem *ludovisischen* (abg. Mon. d. Inst. III. 29), oder dem *pamfilischen* (Mon. III. 3. Annal. 1839. Tav. d'agg. H). Lajard meint, er möchte eben von der Euploia auf sie übertragen sein (Annal. 1841. p. 247). Es kann aber auch eine blosse Liebhaberei der Reliefbildner zu Grunde liegen. Da die Juno des pamfilischen Reliefs ihn ebenfalls hat, so scheint er nicht als besondere Eigenthümlichkeit der Venus gefasst werden zu dürfen. Bisweilen wird er auch als Symbol der Aphr. Urania gedeutet. S. den *Berliner Stein* Tölken III. 2. 451, und die Sandalenlöserin von Millingen im *britischen Museum* (oben p. 332. No. 19).

Terracottenrelief des *britischen Museums* (abg. Anc. Terrac. I. pl. 11. No. 17): Eine halbbekleidete Frau auf einem Seeross, mit wallendem Schleier und Erotenumgebung. Auf ein anmuthiges Friesrelief der *Villa Albani* (Kat. von 1869. No. 969; Braun Mus. Roms p. 668): Weibliche Figur auf einem Seedrachen hingestreckt, von Eroten umschwärmt, deren einen sie durch die Lüfte nach sich zieht.

Für Aphrodite gilt ferner die mit einer Zackenkrone geschmückte, von einem Seekentauren getragene auf einem pompejanischen *Wandgemälde* (Helbig No. 308, abg. Mus. borb. XII. 32): Zwei Eroten halten ein von Windgöttern geblähtes Gewand über ihr; ein dritter sitzt flötenspielend auf dem Schwanz des Kentauren. Vgl. Helbig No. 309 bis 311 b. — Auch für die den Mittelpunkt eines Nereidenzugs bildende Figur auf dem Deckel der grossen pränestinischen Cista im *Louvre* (abg. Mon. d. Inst. VI. Tf. 63) giebt es keine bessere Erklärung (s. Brunn in d. Annalen 1862. p. 14).

Der schöne *Cameo des Glykon* in Paris (abg. Denkm. d. a. Kst. I. 175), wo fünf Eroten die Göttin umspielen, wird bekanntlich angezweifelt (siehe Köhler Ges. Schr. Th. III. p. 175. 338. Brunn Gesch. der gr. Kstler. II. 2. p. 612. Stephani Compte-rendu 1864. p. 220 b); sonst würde er dasselbe Recht haben, hier genannt zu werden[1]).

Von Münzbildern endlich werden der beigegebenen Eroten halber auf Aphrodite bezogen die Darstellung eines goldenen *Medaillons* aus Südrussland (abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 24. No. 13); die einer Goldmünze der *Bruttier* (Denkm. d. a. Kst. II. 68 b): Eine bekleidete auf einem Hippokampen sitzende Frau, auf deren Knieen ein Eros steht[2]). Bei einer Münze der Julischen Colonie *Korinth* (abg. Denkm. d. a. Kst. II. 287 e): Aphrodite auf einem Delphin reitend mit segelartig geblähtem Gewand, sind es nicht Eroten, sondern ist es die Beziehung zu Korinth, was für die Liebesgöttin spricht.

Diese Denkmäler, so unvollständig sie der Zahl nach sind, können wenigstens als Repräsentanten derjenigen Darstellungen gelten, die mit dem meisten Recht in den Kreis der Venus gezogen werden dürfen. Absolut lässt sich der gegenständliche Charakter derselben nirgends bestimmen; denn die Eroten kommen grade so auch bei Nereiden vor.

Uebrigens kann ohne eine Zusammenstellung aller einschlägigen Denkmäler die Frage zu keinem definitiven Abschluss gelangen. Für

---

[1]) Vgl. die Beschreibung der ähnlichen Composition auf einem *Silberdiskus* bei Bergk poetae lyr. p. 832. No. 56.

[2]) Wenn nicht, dem Kopf des Poseidon auf dem Avers entsprechend, eher Amphitrite gemeint ist. Es ist gar nicht gesagt, dass die letztere bloss da vermuthet werden darf, wo sie, wie auf dem Lippert'schen Stein (Denkm. d. a. Kst. II. 81), den Dreizack führt.

uns handelte es sich bloss darum, etwanige Gruppierungen der Aphrodite mit Seethieren hier zu verzeichnen. Wir müssen es einer specielleren Untersuchung überlassen, die Frage, wenn es überhaupt möglich ist, über dieses unbestimmte Resultat hinauszuführen.

Aphrodite auf dem Schwan.

Ganz dieselbe Bewandniss hat es mit den besonders in Terracottenreliefs und auf Vasenbildern des freien Stils vorkommenden, von Schwänen durch die Luft getragenen und daher gewöhnlich mit einem bauschenden Schleier versehenen Frauenfiguren. Die hauptsächlichsten der betreffenden Darstellungen sind aufgezählt von Jahn in der arch. Ztg. 1858. p. 236 f., vollständiger von Stephani im Compte-rendu für 1863. p. 65 ff. mit Nachträgen 1864. p. 203 Anm. 2. Darunter auch einige Rundwerke:

1°. Lebensgrosse Marmorgruppe in der Ermitage zu *Petersburg* (Kat. No. 350, ungenau und verkehrt abg. in der arch. Ztg. 1858. Tf. 119. 1; photogr. bei d'Escamps Gall. du musée Campana). Sie ist zu Veji gefunden und war früher in der Campana'schen Sammlung. Der Oberkörper nackt ohne Schleier; der Kopf aufgesetzt, Arme und Füsse ergänzt, aber beides vielleicht schon im Alterthum. 1,26 (nach d'Escamps 1,88) M. hoch.

2°. Terracotta in *Karlsruhe* (abg. Walz Polychr. der a. Sc. Tf. 2. 4).

3°. Terracotta der ehmaligen Sammlung *Durand* (Kat. von de Witte No. 1627).

4°. Terracotta in *Berlin* (abg. Panofka Terracotten Tf. 50). Sehr rohe Arbeit. Der Vogel von Panofka sonderbarer Weise für eine Taube genommen.

5°. Terracotta im *Neapler* Kunsthandel (abg. Arch. Ztg. 1858. Tf. 119. 3), fast ganz nackt, mit der Rechten den Schleier lüftend.

6°. Bronzene Handhabe im *Mus. Gregorianum* des Vaticans (abg. Mus. Greg. I. Tf. 40). Die Frau völlig nackt, einem ebenfalls auf einem Schwan sitzenden nackten Jüngling (Adonis?) gegenübergestellt.

Noch nicht verzeichnet

7° eine ganz kleine Bronze des *britischen Museums*, mit T. bezeichnet (Townley?), die weibliche Figur unterwärts und über der linken Schulter von einem Mantel bedeckt, ob auch mit einem Chiton bekleidet, konnte ich nicht sehen. Ohne Kunstwerth.

Terracottenreliefs. — 8°. Im *britischen Museum* (abg. Denkm. d. a. Kst. II. 286), die Frau vollständig bekleidet, den wallenden Schleier in der Linken haltend.

9°. In *Berlin* (abg. Arch. Ztg. 1858. Tf. 120. 3), zwei von

Schwänen getragene Frauen mit wallendem Schleier, in symmetrischer Gegenüberstellung, zu beiden Seiten eine schwebende Flügelgestalt.

Münzen und Gemmen. — 10°. Münze von *Kamarina* (abg. Sächs. Ber. 1852. Tf. 4. b. c. vgl. p. 58 ff.), die Frau halbnackt mit bogenförmig flatterndem Schleier, hier durch Wellen getragen.

11°. *Goldstater* in der Ermitage zu Petersburg (abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. II. p. 155), wovon ein zweites Exemplar im Besitz des Herzogs de Luynes (Rev. num. 1856. p. 35. pl. 2. 7).

12°. *Gemme des Myrton* (abg. Stosch Gemm. ant. sculpt. nom. insign. Tf. 43), die Frau ganz bekleidet, mit flatterndem Schleier. Das Original ist nicht bekannt. Vgl. Stephani a. oben a. O. p. 69.

13°. Aehnliche *Gemme* oder Paste in Berlin (Nachträge zu den Abdrücken No. 75).

14°. Eine *Glaspaste* bei Müller Int. et camées du mus. Thorwaldsen p. 38. No. 261.

Dazu kommen neun Vasenbilder und zwei Spiegel, für welche wir auf Stephani a. d. oben a. Orten verweisen. Nur fehlt bei ihm das in den Denkm. d. a. Kst. II. 287 nach Millingen Anc. uned. mon. I. 13 abgebildete Vasenbild. — Hervorzuheben ist ihrer Schönheit wegen die aus Kamiros stammende Schale im ersten Vasenzimmer des *britischen Museums* (Arch. Anz. 1864. p. 302, Anm. 2), nach Newton ein der phidiassischen Kunst ebenbürtiges Werk. Der Schwan ist etwas gansartig gebildet, mit kurzem Hals und dicken Beinen. Die Göttin hat eine hinten hinaus stehende Haube, ähnlich wie die sogenannten Sapphoköpfe, und ist mit Chiton und Mantel bekleidet, letzterer um die Kniee und die linke Schulter geschlagen. Mit den Fingern der vorgestreckten Rechten hält sie einen arabeskenartigen Zweig. — Sonst ist der Oberleib der weiblichen Figur auch hier bisweilen entblösst, z. B. auf der schönen *Berliner Vase* (publ. von Gerhard Ant. Bildw. 44), oder auf dem *Spiegel* der Sammlung Middleton (Gerhard Etr. Spiegel Tf. 110). Auf den Vasen ist sie häufig von Eroten umgeben, einmal sogar (auf der Vase von Kamiros) mit dem beigeschriebenen Namen der Aphrodite.

Die genauere Vergleichung der aufgezählten Darstellungen führt zu dem Resultat, dass wir es weder mit einem feststehenden künstlerischen, noch mit einem ausschliesslich aphrodisischen Typus zu thun haben. Das erstere nicht, weil die Idee einer vom Schwan getragenen Jungfrau im Einzelnen auf die verschiedenste Weise gegeben ist, so dass man glauben möchte, die schaffende Phantasie der Künstler habe den Gegenstand jedesmal neu erfunden. Das andere nicht, weil z. B. auf der Münze von Kamarina ohne Zweifel nicht Aphrodite, sondern die Ortsnymphe gemeint ist (s. Jahn Arch. Ztg. 1858. p. 235). Man wird aber



in letzterer Beziehung noch weiter gehen müssen, und sagen, dass nur die wenigsten mit einiger Sicherheit auf Aphrodite bezogen werden können. So allerdings vielleicht die Mehrzahl der Vasengemälde wegen der beigefügten Eroten, und die Spiegelfiguren, deren eine durch die Inschrift Turan, die andere durch das Symbol des Spiegels als Aphrodite qualificiert ist [1]. Aber grade die Rundwerke, die für uns besonders in Betracht kämen, haben im besten Fall nur das ungenügende Kriterium der theilweisen Entblössung; denn der wallende Schleier kann überhaupt nicht als Kriterium gelten. Ob in der schönen Petersburger Gruppe (No. 1) etwas Anderes als eine vom Schwan durch die Fluthen getragene Nymphengestalt zu erblicken, muss auf sich beruhen; aus ihrem Kopf würde Niemand auf Aphrodite schliessen. Wo auch die Entblössung fehlt, wie auf dem bei Wieseler abgebildeten Relief des britischen Museums (No. 8), da neigt sich die Wahrscheinlichkeit bereits anderen Deutungen zu. Nicht zwar dem Kreis der Musen oder Mänaden, welche ebenfalls mit dem Schwan in Verbindung gesetzt werden (Stephani Compte-rendu p. 71), sondern man möchte nach Analogie der Münze von Kamarina wiederum an eine Localnymphe oder an ein mehr elementares symbolisches Wesen oder selbst an eine Gestalt der Heroensage denken. Doch ist die Frühlingsgöttin Aphrodite, der ja der Schwan heilig [2], nicht absolut ausgeschlossen. — Bei Anlass des Berliner Terracottenfrieses (No. 9) sucht Stephani a. a. O. p. 68. 72, namentlich auch die Peitho hieherzuziehen. Ich glaube aber, dass trotz der Flügelknaben, grade wegen der Verdoppelung der Figuren die Beziehung auf Aphrodite (und folglich auch die auf Peitho) hier gar nicht zulässig. Aehnliche Frauengestalten mit entblösstem Oberleib auf einem *Florentiner* Marmorrelief (abg. Arch. Ztg. 1858. Tf. 119. 2) sind offenbar Elementargottheiten.

Statt von einem Schwan getragen finden wir endlich die cytherische Göttin in einer Muschel von Schwänen gezogen [3], wovon es in der ehmaligen *Gargiulo*'schen Sammlung eine schöne Terracottengruppe gab (Panofka in der arch. Ztg. 1848. p. 300). Das Vorhandensein der letzteren spricht dafür, dass wir auch in dem Vogelpaar auf der Berliner *Paste* (Denkm. d. a. Kunst II. 287. b) Schwäne zu erkennen haben. Tölken (Erkl. Verz. III. 2. No. 487) und nach ihm Wieseler nahmen sie für Tauben, wozu schon ihre Grösse nicht passt. Ob ebendasselbe

[1] Auch die durch Schwan und Apfel (in den Händen) bezeichnete Frau auf dem einst bei Herrn Depoletti in Rom befindlichen *Vasenbild* (abg. Mon. d. Inst. VI. Tf. 58. 1) kann wohl nur Aphrodite sein.

[2] Vgl. darüber Roulez in den Annal. 1862. p. 180.

[3] Wie es häufig von späteren Dichtern geschildert wird. S. die Stellen bei Stephani Compte-rendu 1863. p. 38. 4.

Digitized by Google

bei dem *Wiener* Intaglio (Kat. von Sacken und Kenner p. 436. No. 401) der Fall, kann ich ohne Autopsie nicht beurtheilen.

Aphrodite auf dem Bock.

Mehr in gewissen mythischen und kunstgeschichtlichen Ueberliefeferungen als in Bildwerken liegt eine auf dem Bocke reitende Aphrodite vor. Doch darf sie hier schon desswegen nicht übergangen werden, weil einer der ersten Künstlernamen Griechenlands damit verbunden ist.

Einmal haben wir uns ohne Zweifel eine solche in der Epitragia zu denken, welche dem Theseus der Sage nach bei seinem Zug nach Kreta zur Führerin diente (Plut. Thes. 18), ob identisch mit der von eben diesem Heros nach Athen verpflanzten Pandemos (Paus. I. 22. 3), ist nicht zu entscheiden; doch wissen wir, dass der Dienst der Epitragia in Athen heimisch war [1]). Und sodann gab es in einem Temenos zu Elis ein derartiges Erzbild von der Hand des Skopas, dieses ausdrücklich Aphrodite Pandemos genannt (s. oben p. 12).

Die spärlich erhaltenen Denkmäler, welche uns denselben Gegenstand vorführen, sind ihrer künstlerischen Intention nach ganz ohne Bedeutung. Es handelt sich hauptsächlich um drei aus Gräbern der taurischen Halbinsel stammende Terracotten, ein Rundwerk in Vasenform und zwei ziemlich rohe Reliefs, sowie um einige Gemmen.

1⁰. Das Rundwerk, jetzt in der Ermitage zu *Petersburg* (abg. Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 71. 4) wird als Aphrodite bezeichnet durch die Muschel »qui lui sert d'abri«.

2⁰. Von den beiden Reliefdarstellungen bildet die eine den Schmuck eines zierlichen schwarzen Kruges der Sammlung zu *Odessa* (in Originalgrösse abg. Arch. Ztg. 1851. Tf. 34. 2): Eine weibliche Figur, nach Frauenart auf einem Bocke sitzend, mit ungeschmücktem herabhängendem Haar, in einen Mantel gehüllt, der nur den Kopf und den linken Arm frei lässt. Auch wieder eine Muschel als Hintergrund [2]).

3⁰. Die andere, wieder in der Ermitage zu *Petersburg* (ebenfalls in Originalgrösse abg. im Atlas zum Compte-rendu von 1859. pl. IV. I), von ähnlicher Composition, unterscheidet sich namentlich durch den Schleier und die galoppierende Bewegung des Bockes. Der ihr nachfliegende Eros und die Taube lassen an Aphrodite nicht zweifeln [3]).

Von Gemmen führt Stephani (Compte-rendu 1869. p. 85) folgende als hiehergehörig auf:

[1]) S. die von Gelzer im Dionysostheater zu Athen entdeckte Inschrift in d. Monatsber. d. Berl. Akad. 1872. p. 172.

[2]) Vgl. Gerhard Arch. Ztg. 1851, p. 375 und Arch. Anz. 1856. p. 236, wo doch beidemal wohl von demselben Denkmal die Rede.

[3]) Vgl. Stephani im Compte-rendu 1859. p. 126 ff.

Digitized by Google

4°. Cameo in *Neapel* (bei Cades 24. 111): Eine Frau mit Gewand um den Schooss, galoppiert auf einem Ziegenbock übers Meer, in der einen Hand den bauschenden Schleier, in der andern ein Scepter haltend. Hinter ihr taucht ein kleiner Eros empor [1]).

5°. Cameofragment aus der Sammlung *Beverley*, mit ähnlicher Darstellung (Cades 24. 110).

6°. Auf einem Carneol der k. *niederländischen* Gemmensammlung ist eine Frau auf einem ruhig stehenden Ziegenbock dargestellt, das Gewand über die Schulter ziehend.

Ausserdem ist das archaische *Vasenbild* einer wahrscheinlich aus Etrurien stammenden Oinochoe im Besitz des Hrn. Luzarche zu Tours (abg. Arch. Ztg. 1854. Tf. 71. 1) auf Aphrodite bezogen worden [2]); allein die bacchische Bekränzung und das Saiteninstrument lassen diess nicht zu. Es ist wohl eher eine Mänade gemeint [3]).

Irgend welche den S k o p a s betreffenden Schlüsse aus diesen höchst dürftigen Compositionen zu ziehen, ist nicht statthaft; es müsste denn die ohnehin schon wahrscheinliche Vermuthung sein, dass seine Aphrodite, wie auf den Terracottenreliefs, bekleidet war: Bei dem vorwiegend religiös-symbolischen Charakter des Gegenstandes ist kaum etwas Anderes anzunehmen. Die geringere Verhüllung auf den Gemmenbildern scheint mit der späteren Auffassung der Pandemos im Zusammenhang zu stehen. Uebrigens möchte der in der taurischen Halbinsel übliche und daher auch unseren Denkmälern zukommende Beiname Apaturos [4]) trotz seiner Verwandtschaft mit dem der Pandemos gar wohl einen typischen Unterschied in sich schliessen.

Wo Venus oder die vermeintliche Venus auf einem W i d d e r reitet, ist der Gedanke an Skopas schon wegen dieser Substituierung eines anderen Thieres ausgeschlossen. Wir nennen als hiefür in Frage kommende Denkmäler das Relief einer Kupferplatte im Besitz des Hrn. *Oppermann* zu Paris (abg. Arch. Ztg. 1862. Tf. 166. 3); das fälschlich auf Theophane gedeutete Terracottenrelief von Melos in *Berlin* (abg. ebenda 1845. Tf. 27. 2); die schöne pränestinische Cista des Grafen *Tyskiewicz* (s. Helbig im Bullet. 1869. p. 131), sowie cyprische und kleinasiatische *Münzen* (De Luynes Num. cypr. pl. 5,3. 6,5; Denkm.

---

[1]) Ueber eine moderne Wiederholung in Paris s. Stephani a. a. O. Anm. 5.

[2]) Arch. Ztg. 1854. p. 263 und 273.

[3]) Dagegen wird von Stephani im C. R. von 1869 p. 86 die Darstellung einer ebenfalls in der taurischen Halbinsel gefundenen *Vase* als Wiederholung der Petersburger Terracotta (No. 1) bezeichnet.

[4]) Vgl. Stephani Compte-rendu 1859 p. 126 ff.

d. a. Kst. II. 85 b.) — Das Bronzerelief im Antiquarium zu *München*, Aphrodite auf einem Seewidder (nach Ritschl Ino-Leukothea), gilt wohl mit Recht für modern [1]).

Venus equestris. — Gar nicht in Denkmälern erhalten und überhaupt ein Gegenstand, der bloss ausnahmsweise einem vereinzelten Cultus zu lieb dargestellt wurde, ist die auf einem Pferde reitende Aphrodite. Nach dem Schol. zur Ilias 2. 280, Serv. V. Aen. 1. 720 stiftete Aeneas ihr Bild. Ein solches befand sich später in Constantinopel mit einem Kamm in der Hand (Banduri Imp. Orient. T. I. Antiqu. Constant. lib. VI. p. 124. Vgl. Stephani Compte-rendu 1867. p. 47. 3). Ihrer Bedeutung nach identificiert sie Preller (Röm. Myth. p. 394) mit der Aphrodite Pelagia, weil Ross und Woge bei den Griechen häufig zusammenfallen [2]).

1) Ueber Aphrodite auf dem Widder s. Stark Heid. Jahrbb. 1871. p. 97 ff. Ueber Widdergottheiten Gerhard in d. arch. Ztg. 1850. p. 149 ff.

2) Ueber die aphrodisische Natur des Pferdes s. Stephani C. R. 1864. p. 25 ff.

I. ORTS-REGISTER.

St. Statue oder Torso von Marmor oder anderem Stein. K. Kopf oder Büste von Marmor. Br. Bronzefigur. T. Thonfigur. R. Relief jeden Materials. G. Gemme oder Glaspaste. — A. Anmerkung.

Digitized by Google

II. SACH-REGISTER.

Digitized by Google

Digitized by Google

Berichtigungen und Zusätze.

P. 7. Zeile 18 st. das Bild der Aphrodite Areia l. die Bilder d. Aphr. A.

Zeile 20. Die bewaffnete Aphrodite im T. von *Akrokorinth* (Paus. II. 4. 7) darf nicht als Schnitzbild gefasst werden, da die mit ihr zusammen genannten und offenbar in einem verwandten Material gearbeiteten Statuen (zumal der bogenführende Eros) auf eine spätere Zeit weisen. — Ebenso ist der in Anm. 4 genannte *Münztypus* bei Beulé Monn. d'Ath. p. 225 durch ein Versehen an dieser Stelle citiert worden. Er zeigt keine bewaffnete Figur. Dagegen war die dem Ares vermählte Aphrodite in *Theben* wahrscheinlich so dargestellt (s. Preller Gr. Myth. I. p. 279).

Der Widerspruch, der den Späteren im Begriff einer bewaffneten Aphrodite zu liegen schien, ist bekanntlich ein beliebtes Thema für die Epigrammendichter geworden, wobei sie sich nicht selten ausdrücklich auf die zu *Sparta* verehrte Göttin bezogen. Vgl. u. A. Anthol. IX. 320. Plan. 173. 176. Es ist möglich, dass sie ein bestimmtes, besonders berühmtes Bild vor Augen hatten; doch braucht es keines der genannten alterthümlichen gewesen zu sein. Und vielleicht nahmen sie nur desswegen ein spartanisches Bild zum Anlass, um die Bewaffnung der Aphr. mit dem kriegerischen Geist der Bewohner in Beziehung bringen zu können.

P. 20, unten. Ausser dem Vorhandensein des *nobile signum* erfahren wir aus Ovid (Trist. II. 296), dass in dem von Augustus geweihten T. des *Mars Ultor* eine Gruppe der Venus und des Kriegsgottes stand:

Stat Venus Ultori juncta, vir ante fores,

worauf im 10. Capitel p. 165 Bezug genommen ist. Auch unter den Statuen des *Pantheon* werden Mars und Venus besonders hervorgehoben, s. Dio Cass. 53. 27.

P. 22. Bei Macrob. Sat. I. 21. 5 wird ein Bild der trauernden Aphrodite auf dem *Libanon* beschrieben: Simulacrum hujus deae in Monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens; lacrimae visione conspicientium manare creduntur.

P. 23. Zeile 8. Auf den Akrolith zu *Patrae* möchte Benndorf (de Anth. gr. epigr. quae ad artem spectant p. 38) das der Anyta zugeschriebene Epigramm beziehen. Anth. IX. 144 (Κύπριδος οὗτος ὁ χῶρος etc.).

P. 25. Anm. 11. Dass *Stier* und *Löwe* ausschliesslich dem Orient angehören, ist wohl zu viel gesagt. Für den Löwen vgl. Stephani Nimbus und Strahlenkranz p. 89. Compte-rendu von 1863. p. 235; 1864. p. 184; 1865. p. 49.

P. 26. Anm. 4. Ueber Widderköpfe an Stuhllehnen vgl. Stephani Compte-rendu 1869, und das spartanische Relief publ. von Conze in d. Annal. 1870. Tav. d'agg. Q.

P. 48. No. 36 ist wahrscheinlich identisch mit der im Bulletino 1862. p. 11 erwähnten Spes. — Zu No. 34 vgl. ebenda p. 21.

P. 53. Anm. 6 am Ende l. p. 11 st. 111.

P. 57. Die hier gegebene, vielleicht noch allzusehr durch Gerhard influenzierte Auffassung der Urania und der Pandemos möchte nach den neuesten Forschungen etwas zu modificieren sein, wonach der Gegensatz für die Kunstdarstellungen allerdings wenig Bedeutung mehr hätte. Vgl. u. A. Preller Gr. Myth. I. p. 277.

P. 57. Anm. 4. Der Bock wird jetzt vielmehr mit Beziehung auf die Epitragia des Theseus (Plut. Thes. 18) und auf die Seeziegen und Seewidder als ein pontisches Symbol gefasst. Vgl. Stephani C. R. 1869. p. 176. Anm. 2. Preller Gr. Myth. I. p. 280. Anm. 1.

P. 71. No. 12. Die Verweisung auf Chabouillet No. 94 betrifft vielmehr den Cameo p. 73. No. 24. Ueber die zweite der bei uns angeführten Bronzen (sie befindet sich unter den Janzé'schen Sachen) siehe Conestabile im Bullet. 1862. p. 25, wonach ganz ähnliche auch in *Perugia*.

P. 71. No. 15. Eine Thonfigur von der Art der Spesfiguren ist abg. als Vignette in den Antiqu. du Bosph. Cimm. p. 162; ob identisch mit der angeführten, weiss ich nicht.

P. 73. Der schöne Cameo No. 24 befindet sich jetzt in der *Nationalbibliothek* zu Paris (Chabouillet p. 16. No. 94).

P. 90. Die Bronze von *Valencia* (No. 28) hätte nicht bei den Repliken der Genetrix, mit der sie bloss die Stellung gemein hat, sondern bei den freistehenden Figuren des 16. Capitels (p. 277), deren Vorderseite entblösst ist, untergebracht werden sollen.

P. 96. Z. 19 l. Reifferscheid st. Reiffenscheid.

P. 120 Venus Pompejana. — Bei den neueren Ausgrabungen in Pompeji ist ein Ruder von Bronze gefunden worden, das zu einer lebensgrossen derartigen Statue passen würde. Indess ist eine solche nicht zum Vorschein gekommen (s. Bullet. d. Inst. 1872. p. 169).

P. 132 letzte Zeile l. *Mimaut.*

P. 135. Zu No. 7. Eine oberhalb entblösste, mit dem l. Arm auf eine kleinere Figur gestützte polychrome Aphroditestatuette wurde ganz kürzlich in *Pompeji* entdeckt. S. Zeitschr. f. bild. Kst. 1873. Beibl. p. 420.

P. 135. Mitte. Zu den in Haltung und Bekleidung analogen Figuren, welche Aphrodite vorstellen, gehört vielleicht auch die auf dem Narkissosbilde, Helbig Wandg. No. 1366; abg. Mus. borb. VII. 4.

P. 142. Für die Ergänzung mit dem Apfel bei der Aphr. von Melos entscheidet sich auch Preuner (Arch. Ztg. 1873. p. 110); doch will er ihn nicht als den des Paris gefasst wissen, sondern als ihr altheiliges Attribut und zugleich als Wahrzeichen der Insel Melos. In der That ist der Paris- oder Erisapfel bei älteren Denkmälern nicht nachzuweisen. Vgl. Welcker A. D. V. p. 379.

P. 149. Z. 21 l. Cap. 11. c (statt d).

P. 150 und p. 158 ist auf die *albanische* Replik der Aphr. von Melos fälschlich mit No. 3 statt mit No. 2 verwiesen.

P. 168. Ueber die Terracotta der *Nationalbibliothek* siehe Conestabile im Bullet. d. Inst. 1862. p. 21.

P. 172. Die Erfindung der stieropfernden Victoria ist wohl richtiger mit Bursian (Allg. Encycl. Gr. Kunst. p. 435 Anm. 22) auf den Syrakusaner Mikon zurückzuführen.

P. 193. No. 10. Für Aphrodite nimmt u. A. den *Madrider* Kopf Preuner. S. seinen Vortrag am Winckelmannsfest 1872, im Auszug mitgetheilt Arch. Ztg. 1873. p. 110.

P. 209. Zu den Erörterungen über die Repliken der knidischen Aphrodite vgl. Preuner a. eben a. O. Im Wesentlichen von denselben Beobachtungen ausgehend wie wir, entscheidet er sich dafür, dass die *vaticanische* Statue als die dem Praxiteles am nächsten stehende und daher als die treuste Nachbildung zu betrachten sei, während die ovalere Kopfform der *Münchner* Statue und ihr beinahe schwärmerischer Aufblick die Vermuthung nahe lege, als sei einmal eine Umbildung des praxitelischen Originals unter dem Einfluss von Skopas' Schule vorgenommen worden.

P. 252. Für das Motiv der *Florentiner* Statue in ihrer jetzigen Restauration könnte man sich auf das Relief einer römischen Thonlampe berufen, wo Venus beim Parisurtheil in dieser Stellung (aber auf rechtem Standbein) mit hinten herabhängendem Gewand dargestellt ist (abg. bei Barbault Rec. de div. monum. p. 37).

P. 309. Zu No. 6. Auf *pompejanischen* Bildern ist Aphrodite auch beim Parisurtheil in dieser Situation dargestellt. Vgl. Helbig Wandgem. No. 1283 b.

P. 317. Zu No. 25 und 26. Ein besonders schöner *Spiegel* der Art ist kürzlich in Palestrina gefunden worden, jetzt im Besitz von Hrn. Martinetti in Rom (publ. von Benndorf in d. Mon. de Inst. 1871. IX. Tf. 29. 1): Eine weibliche Figur in kauernder Stellung nach links zurückblickend, indem sie sich mit beiden Händen (rechts) die von einer Dienerin übergossenen Haare wäscht. Hinter ihr ein Jüngling mit Salbgefäss und Schabeisen.

P. 345. Anm. 1. Wie ich sehe, bringt schon Winckelmann in d. Mon. ined. I. p. 37 die das Wehrgehänge umlegende (einst borghesische) *Pariser* Statue mit jener Schilderung der Anthologie in Verbindung.

P. 347. Z. 20 l. Lancellotti st. Lanzelotti.

P. 353. Zu No. 6. Vgl. W. Koner in der arch. Ztg. 1873. p. 111.

P. 398. Als Venus und Adonis erklärt Panofka (Arch. Ztg. 1848 p. 300 unten) eine sonst auf Mars bezogene Terracottengruppe der ehemaligen Sammlung Gargiulo: Eine männliche Figur mit zwei Jagdspeeren in der Rechten umarmt die rechts stehende Venus, die mit der Linken das nur ihren Unterkörper deckende Gewand hält.

Druck von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Princeton University Library
32101 067637999


Digitized by Google